Nr. 1/2 JAHRG. 87

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·

·INHALT·

HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 2

VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·

INHALTSVERZEICHNIS

I. Leitartikel, Aufsätze und Feuilletons

II. Biographisches

III. Ur- und Erstaufführungen

IV. Musikfeste

V. Belletristik

VI. Musikbriefe

VII. Aus dem Leipziger Musikleben

VIII. Rundschau

A. OPER

B. KONZERT

IX. Neuerscheinungen

X. Besprechungen

XI. Kreuz und Quer

XII. Notizen

XIII. Noten am Rande

XIV. Scherzecke

XV. Briefkasten

XVI. Musikbeilagen

XVII. Preisausschreiben

XVIII. Bilder

XIX. Verschiedenes

XX. Mitteilungen des Tonkünstler-Vereins zu Leipzig

XXI. Schriftleitungsvermerke

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

87. Jahrgang Nr. 1/2

Jährlich 52 Nummern. — Abonnement vierteljährlich M. 4.— Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.
— Einzelne Nummern 60 Pf. —
Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

Verantwortlicher Schriftleiter:
Dr. Max Unger

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 15. Jan. 1920

Anzeigen:
Die viergespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.
Alle Beiträge und sonstige Zuschriften sind zu senden an die Hauptgeschäftsstelle der „Neuen Zeitschrift für Musik" Leipzig, Königstr. 2

Über Goethes unbekannte Librettodichtungen

Literarhistorische Mitteilungen von Dr. **Eugen Meller**

(Nachdruck verboten.)

„. . . Von allen schönen Waren,
Zum Markte hergefahren,
Wird keine mehr behagen
Als die wir Euch getragen
Aus fremden Ländern bringen.
O höret, was wir singen,
Und seht die schönen Vögel —
Sie stehen zum Verkauf . . ."

So lautet der erste Vers von Goethes fünfstrophigem Scherzgedicht: „Wer kauft Liebesgötter?", das ursprünglich als Wechselgesang zwischen Papageno und Papagena in Goethes Textbuch zum zweiten Teil der Mozartschen „Zauberflöte" gedacht. Obwohl die Arbeit an der Fortsetzung von Schikaneders Libretto sich, wenn auch mit großen Unterbrechungen während mehrerer Jahre hinzog, kam schließlich doch nur ein Fragment von etwa 30 Seiten Oktav zustande. Doch sind diese wenigen Seiten der Ausdruck eines ernstlichen und lange gehegten Wunsches, der niemals verwirklicht werden sollte, gleichwie sie auch im Sinne einer Vorarbeit zum Faust als sehr bedeutungsvoll anzusehen sind, wie Lindholm in seinen Studien richtig ausführt. Jener fromme Wunsch des Weimarer Musensohnes war der, die deutsche Oper mit einem Werk zu beschenken, zu dem er selbst den Text geschrieben hatte. Doch keiner der Versuche des Dichterfürsten, diese seine Lieblingsidee zu verwirklichen, führte zu einem Ergebnis: sei es nun, daß er nicht den rechten Komponisten oder nicht den rechten Text finden konnte. Sowohl in Italien wie nach seiner Heimkehr beschäftigte sich Goethe damit, ein Libretto zu dichten, doch verblieb alles, was er in dieser Hinsicht unternahm, bei fragmentarischen Entwürfen.

Im Jahre 1787 skizzierte er in Rom eine „Opera buffa", deren Hauptmotiv der berühmten Halsbandgeschichte entnommen war; daraus wurde später das Lustspiel „Der Großkophta". Wenige Jahre später ergab die Übernahme der weimarischen Theaterleitung durch Goethe einen direkten Anlaß für den Dichter, dem Singspiel seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. So bearbeitete er zusammen mit Vulpius mehrere ältere deutsche Texte zu italienischen und französischen Opern. Auf diese Weise kamen als Einlage zu Cimarosas „Impressario" die prachtvollen Lieder: „Die Spröde" und „Die Bekehrte" zustande. Im Jahre 1794 bearbeitete Goethe das Libretto einer anderen Oper desselben Komponisten: „Le Trame deluse" und begann den Text zu Anfossis: „La maga Circe" zu bearbeiten, gelangte jedoch zu keinem Abschluß dieser Opernbücher. Während er an diesen Textverbesserungen arbeitete, gewann indeß der Gedanke, einen eigenen großen Operntext zu schreiben, wie er mehr als einmal in seinen Briefen andeutet, immer mehr Macht über ihn.

Da wurde im Jahre 1794 Mozarts „Zauberflöte" in Weimar mit ungeheuerem Erfolge aufgeführt. Die klangvolle Oper machte einen mächtigen, anhaltenden Eindruck auf Goethe, und zwar war dieser nicht allein Mozarts volltönender Musik, sondern auch Schikaneders Text zuzuschreiben. Das geht deutlich aus Goethes „Märchen" hervor, das im Jahre 1795 unter dem unzweifelhaften Eindruck der Oper geschrieben wurde. Noch 30 Jahre später äußerte Goethe zu Eckermann, das Libretto der „Zauberflöte" sei zwar gewiß mit Unwahrscheinlichkeiten gespickt, die nicht alle gutzuheißen seien, doch habe der Verfasser gleichwohl in hohem Grade die Kunst verstanden, durch Gegensätze und große Theatereffekte zu wirken. Wenn man bedenkt, daß Goethe die Sache vom Standpunkte des Theaterdirektors ansah, der Rücksicht auf die Wünsche des Publikums sowie auf die Neigung der Schauspieler zu nehmen hatte, neue und komplizierte Stücke zur Darstellung zu bringen, wenn man weiter die Schwierigkeiten bedenkt, eine neue Oper zu dichten, die einen erfolgreichen Wettbewerb mit der „Zauberflöte" aufnehmen konnte, so kann man sich leichter in Goethes merkwürdige Idee hineindenken, aus dieser Oper die Grundlage zu einer neuen Arbeit zu gewinnen, die eine Fortsetzung von Schikaneders Text darstellen sollte.

Im Jahre 1795 wurde die Arbeit in Angriff genommen. Ein Jahr später wandte sich der Wiener Musiker Wranitzky, der vom Libretto erfahren hatte, mit der Bitte an den Dichter, ihm die Kompositionen zum zweiten Teil der Zauberflöte zu übertragen. Goethe teilte Wranitzky auch seine Bedingungen mit, doch führten die Verhandlungen zu keinem Ergebnis, und die Arbeit blieb 3 Jahre lang liegen. Da kam Iffland nach Weimar. Auch er hatte von Goethes Plan reden hören, und er äußerte den Wunsch, das Libretto für das Berliner Hoftheater zu erwerben. Goethe war einverstanden und nahm unmittelbar darauf die Arbeit wieder auf, wie er an Schiller

schrieb. Dieser ermunterte seinen väterlichen Freund nicht, sie fortzusetzen, und so blieb das Buch ein Fragment: in dieser Form gelangte es im Jahrgang 1802 von Willmanns „Taschenbuch“ zum Abdruck. Max Morris hat in seinen Goethestudien versucht, Goethes Zauberflötentext auf Grund des Fragments völlig auszubauen. Nach seiner Fassung, die zweifellos das Richtige getroffen hat, bildet der Sieg des Lichtes durch Sarastros Eingreifen den Schluß der Oper. Nach Goethes eigener Erklärung sollte das Gedicht ein „komisch-heroisches“ Drama werden, mit welchem er „dem Komponisten das weiteste Feld öffnen wollte, indem er alle Möglichkeiten der Dichtkunst, von dem sublimsten Gedanken an bis zum barockesten Scherz, erschöpfen wollte . . .“ Besonders angelegen sein ließ er sich, die Kontrastwirkung zustande zu bringen, die ihn in Schikaneders Text so stark angesprochen hatte. Ein Beispiel dafür ist die Szene des Fragments, in der Papagenos Flötenspiel Taminos und Paminas Verzweiflung in überschäumendes Glück verwandelt.

In dem vom 9. Mai 1798 datierten Brief an Schiller, in dem Goethe von seiner Wiederaufnahme der Arbeit an der Zauberflöte spricht, äußert er sich ziemlich geringschätzig über „. . . die simple Komposition, die man abbrechen und fortsetzen kann, wie es einem gefällt . . .“ Dieser Ausspruch berechtigt indessen nicht dazu, gering von dem Fragment zu denken. Auch über „Faust“ hat sich Goethe des öfteren geringschätzig ausgelassen. Mag man nun jedoch über der „Zauberflöte zweiter Teil“ denken, was man wolle, so wird man ihr immer eine große Bedeutung durch den Einfluß zusprechen müssen, den sie auf Goethes innere Entwicklung ausgeübt hat. Denn die Fortsetzung der Zauberflöte kann füglich als eine Art Studie zum „Faust“ betrachtet werden. Goethe selbst deutet in dem erwähnten Brief an, daß die Arbeit „. . . ihm die Stimmung zu etwas Besserem bereite . . .“ Das ist so zu verstehen, daß er seine Dichtungen als Stufen betrachtete, auf denen er zu immer höheren und reineren Stimmungen emporstieg. Zu jener Zeit weilte er meist in der phantastischen, von hellenistischen Idealen erfüllten Welt, in der „Fausts“ zweiter Teil spielt. Die Beschäftigung mit der „Zauberflöte“ öffnete ihm in gewisser Weise die Pforten zum Reiche der Geister. Es ist denn auch unschwer zu verfolgen, wie die Faustdichtung sich aus gewonnenem Stoff entwickelte, wie wichtige Motive für die Fortsetzung der Dichtung herangezogen wurden. Das geht aus der handgreiflichen Übereinstimmung zwischen der "Faust"-Dichtung und dem „Zauberflöten“-Fragment unzweideutig hervor. Das Verwandtschaftsverhältnis zwischen den Gruppen Tamino, Pamina, Genius einerseits und Faust, Helena, Euphorion andererseits läßt sich beispielsweise nicht forträsonnieren. In beiden Dichtungen, sowohl im Faust wie in dem Fragment, hat ferner der Bannerträger der edlen Menschheit harte Prüfungen zu bestehen, und hier wie dort führt der Dichter das Prinzip des Guten zum Siege.

Goethes lebhaftes Interesse für die zu vertonende Dichtkunst erlosch niemals. Während er noch an der Fortsetzung der „Zauberflöte“ arbeitete, entwarf er bereits den Plan zu einem Singspiel: „Faust“ und „Die Danaiden“, in dem der Chor eine ebenso hervorragende Rolle spielen sollte, wie in der antiken griechischen Tragödie. Als Goethe durch Zelter aus Berlin von der lebhaften Teilnahme des musikpflegenden polnischen Fürsten Anton Heinrich Radziwill (1775—1883), den der Dichter während seines Karlsbader Besuches (1806) kennen und schätzen gelernt hatte, vernahm, hegte der Weimarer Musensohn „. . . aufrichtige Genugtuung über diesen neuen Beweis inniger Sympathie von polnischer Seite . . .“, wie es in seiner Antwort an Zelter heißt. Am 1. April 1814 besuchte Radziwill den greisen Dichter in Weimar, welcher am folgenden Tage über ihn an Knebel schrieb: „. . . daß er der erste Troubadour sei, der ihm vorgekommen, ein kräftiges Talent. Ein Enthusiasmus, ja wenn man wolle, etwas Phantastisches zeichne ihn aus und alles, was er hervorbringe, habe einen individuellen Charakter . . .“ Wie uns F. A. Gotthold, R. L. Rellstab, F. Brandstätter, G. Karpeles und Fr. Förster berichten, beschäftigten nahezu 5 Jahre die vielen Proben und Geheimaufführungen des „Faust“, die Fürst Radziwill gemeinsam mit Goethe leitete. Auf das eifrige Bemühen des polnischen Tondichters ist es dann zurückzuführen, wenn im Jahre 1819 am Berliner Hofe der Entschluß gefaßt wurde, den „Faust“ aufzuführen, wie er „leibt und lebt“. In Gegenwart des Königs und des preußischen Hofes fand die erste „kunstreiche“ Aufführung statt . . .

Es ist allerdings bezeichnend für die Art, wie Goethe noble Sympathie mit gleicher Vornehmheit erwiderte, und dabei doch seinem kritischen Sinn nicht entsagte, daß er in den „Tag- und Jahresheften“ unter 1814 eintrug: „Der Besuch des Fürsten Radziwill erregte eine schwer zu befriedigende Sehnsucht. Seine geniale, uns mit fortreißender Stärke glücklich machende Komposition zu meinem Textbuch zu ‚Faust‘ ließ uns doch nur entfernte Hoffnung sehen, das seltsame Stück auf das Theater zu bringen . . .“ Wem mißtraute er da: der „genialen“ Musik, oder seinem — „seltsamen“ Faust?

Die Musik des Fürsten erfuhr verschiedene Beurteilungen, indessen sprachen ihm auch die Ablehnenden eine musikalische Begabung zu, welche das Dilettantische weit überschreite. Auch einige besonders schöne Motive werden in der damaligen Kritik hervorgehoben, und jedenfalls bleibt der Name des polnischen Adeligen mit der Erinnerung an den „Faust“ untrennbar verbunden.

Der Entwurf des Librettos zu Goethes Singspiel „Die Danaiden“ ist leider der Nachwelt verloren gegangen. Der Sommer des Jahres 1814 findet den Dichter mit der Ausarbeitung einer neuen Oper „Der Löwenstuhl“ beschäftigt, zu der er sich den Entwurf aus seiner Ballade: „Vom vertriebenen und zurückgekehrten Grafen“ geholt hatte. Zwei Jahre später begann er den Text zu einer orientalischen Oper „Feradeddin und Kolaila“ zu schreiben; doch vollendete er auch hiervon nicht mehr als einige Bruchstücke.



Zwei Jubilare: Theodor Helm und Max Kalbeck

Es wäre eine Unterlassungssünde der Neuen Zeitschrift für Musik, wenn sie in diesen Tagen nicht zweier verdienten Wiener Mitarbeiter gedächte. Der eine, Theodor Helm, unser geschätzter dauernder Berichterstatter, blickt mit Beginn des neuen Jahres gerade auf ein halbes Jahrhundert der Mitarbeit am Musikalischen Wochenblatte zurück, das bekanntlich 1906 mit der Schumannschen Neuen Zeitschrift vereinigt wurde. Der andere, Max Kalbeck, aus dessen Feder wir erst in den letzten Heften einen fesselnden Aufsatz gebracht haben feierte kürzlich das Fest des biblischen Alters.

Es wäre nicht gut, wenn Helm den Lesern dieser Blätter als Schriftsteller erst noch vorgestellt werden müßte. Jeder kennt seine Wesensart, die für alles Neue, das er für echt und gut erklären muß, noch heute mit jugendlicher Begeisterung eintritt. Den Jüngeren, die seine Feder noch nicht so lange kennen, soll aber wenigstens erzählt werden, daß er sowohl Brahms als auch Bruckner und Hugo Wolf mit den Weg ebnete. Bruckner ganz besonders. Mit Brahms aber hat er seine Mitarbeit gerade am Musikalischen Wochenblatt begonnen: Bei der Gründung des Blattes im Jahre 1870 hatte ihn E. W. Fritzsch aufgefordert, musikalische Aufsätze dafür zu liefern. Im dritten Hefte des ersten Jahrganges erschien denn auch der erste Beitrag von ihm, und zwar eine kleine Lebensbeschreibung des genannten Meisters. Das Musikalische Wochenblatt feiert also zugleich sein fünfzigjähriges Bestehen [1]). Da Helm erst seit etwa 1867 schriftstellerisch tätig war und gegenwärtig — außer seinen Lebenserinnerungen für den Merker — trotz der Beschwerden der Zeitverhältnisse und des Alters nur noch für unsere Zeitschrift schreibt, hat diese allen Anlaß, für eine Treue und Anhänglichkeit zu danken, wie man sie ganz selten findet.

Theodor Helm wurde am 9. April 1843 — er geht also ins 77. Lebensjahr — als Sohn des Professors Dr. Julius Helm und seiner Gattin Julie, die dem alten Adelsgeschlechte der Freiherrn v. Forstern entstammt, in Wien geboren. Von seiner Mutter hatte er die musikalische, vom Vater die erzieherische Begabung. Schon mit 15 Jahren verwaist, kam er ins Löwenburgsche Konvikt, studierte darauf im Schottengymnasium und bestand 1865 die juristische Staatsprüfung, womit er dem Wunsche seines Vormundes, des Generals v. Drahtschmidt gehorchte. Er trat in Staatsdienste, konnte sich aber auch schon bald als Aushilfe in musikalischer Berichterstattung für seinen künftigen Schwiegervater Carl Müller betätigen, der am damaligen Wiener „Neuen Fremdenblatte" arbeitete. Nach dessen Tode im Jahre 1869 trat er sein Erbe mit Feuereifer an, da ihn die Liebe zur Musik und ein tief in seinem Wesen wurzelnder Idealismus natürlich viel mehr zu diesem Berufe hinzogen als zur trockenen Rechtswissenschaft. Im gleichen Jahre verehelichte er sich mit Irene, der ältesten Tochter seines Vorgängers. Seine erzieherischen Anlagen konnte er wenige Jahre darauf bewähren: 1874 trat er als außerordentlicher Dozent für Musikgeschichte in den Verband der Horakschen Musikschulen, eine Stelle, die er noch heute mit unverwüstlicher Geistesfrische versieht. Als 1876 das „Neue Fremdenblatt" einging, schrieb er nur einzelne Berichte für verschiedene Blätter wie den „Pester Lloyd", das „Wiener Salonblatt" u. a. 1884 wurde er an die „Deutsche Zeitung" berufen. 1885 erschien seine bedeutendste, hochgediegene Arbeit „Beethovens Streichquartette" in Buchform (zuerst fortlaufend im „Musikalischen Wochenblatte" gedruckt und dann bei C. F. W. Siegel in Leipzig verlegt, 2. Aufl. 1910, auch französisch erschienen). Außerdem leitete er von 1875 bis 1901 H. Frommes „Musikalische Welt", ein musikalisch-statistisches mit Kalender versehenes Nachschlagebuch. 1902—04 veranstaltete er im Verein mit seiner Tochter Mathilde und mit Prof. Hans Wagner im Namen des Wiener Akademischen Gesangvereins Bruckner-Abende, wobei er zu vierhändigem Klaviervortrag der Symphonien Erläuterungen gab.

Helm hat aber neben den Freuden, die die ernste Beschäftigung mit der Kunst gewährt, auch die Schattenseiten des Lebens kennen gelernt: Im zweiten Jahre seiner Ehe wurde ihm seine Gattin vollkommen taub, und im siebenten entriß ihm ein Unerbittlicher seinen sechsjährigen Sohn Julius, auf den besonders Meister Brahms sehr aufmerksam geworden war, weil er in ihm ein musikalisches Genie vermutete. Sein zweiter musikalisch und schriftstellerisch gleichfalls begabter Sohn Theodor, der in russische Gefangenschaft geraten war, wurde ihm zu seiner Freude wiedergeschenkt. Von seiner Tochter, seiner eigenen bestens veranlagten Schülerin, war schon die Rede.

[1]) Wir gedenken über den Werdegang des Musikalischen Wochenblattes gelegentlich einen Sonderschriftsatz zu bringen.

Die Leser der N. Z. f. M. werden sich mit uns freuen, noch recht lange die Wiener Briefe ihres und unseres Theodor Helm hier finden zu können.

Der andere der beiden Jubilare, Max Kalbeck, kam am 4. Januar 1850 in Breslau zur Welt und trieb schon auf der Penne allerband „Allotria" wie Musik und Dichterei. Mit 20 Jahren gab er seine ersten Gedichte heraus, studierte ebenfalls zuerst die Rechte brachte es aber darin nicht bis zur Staatsprüfung, sondern sattelte um zur — Philosophie, wurde jedoch in München ganz und gar zum Dichter, um sich darüber mit seinem Vater zu überwerfen und schließlich endgültig zur Musik überzugehen, der er an der Münchener Musikschule mit Eifer oblag. 1875 übernahm er das Amt eines Musikberichterstatters und Feuilletonisten der Schlesischen Zeitung seiner Vaterstadt und eines Direktionsassistenten am Schlesischen Museum, vertauschte aber das erste mit der gleichen an der Breslauer Zeitung und gab das zweite ganz auf. 1880 zog ihn eine Empfehlung Hanslicks an die „Wiener Allgemeine Zeitung"; er ging aber 1883 zur „Presse" über und 1886 zum „Neuen Wiener Tageblatt" (seit 1890 auch Mitarbeiter der „Wiener Montags-Revue").

Kalbecks Hauptverdienst ist allgemein bekannt: Das große biographische Denkmal, das er dem ihm befreundeten Meister Brahms gesetzt hat (4 Bde. in 6 Teilen 1904—1914). Es ist eins, bei dessen poetisch belebter Niederschrift ihm künstlerische Überzeugung und freundschaftliche Liebe die Feder geführt haben. Ergänzt wird dieses Werk durch eine Anzahl Brahmsscher Briefwechsel, wovon Kalbeck nicht den geringsten Teil herausgegeben hat. Vom „exakten Forscher" führt die Brücke über den Kritiker zum Novellisten und Dichter hinüber. Seine gesammelten geistreichen Kritiken „Wiener Opernabende" (1885) und „Opernabende" (2 Bde. 1898) gehören noch heute zum Besten und Scharfsinnigsten, was über dramatische Musik geschrieben worden ist; ohne von modischen Stilbrillanten durchsetzt zu sein, strömt von ihnen eine so wohltuende Frische der Darstellung aus, daß man, einmal hineingeraten, nicht gerne ohne weiteres wieder von der Beschäftigung mit ihnen abläßt. Mit kurzen Worten: Diese Kritiken sind nicht für den Tag, auch nicht für das Jahr, sondern für die Jahre geschrieben.

Auch vom Dichter braucht hier nicht viel geredet zu werden: Wer einen Überblick über seine schöne, lieben würdige poetische Begabung haben will, lese seine Sammlung „Aus alter und neuer Zeit" (1890), worin er in erster Linie einen feinsinnigen Lyriker kennen lernen wird. Als einen unserer bedeutendsten Opernbuchdichter und -übersetzer aus fünf Sprachen — aus der französischen, tschechischen, italienischen, russischen und englischen — kennt ihn jeder bloße Musikfreund. Von ihm stammen fünf Originalbücher und die Neudichtungen zu dem Pasticcio „Die Maienkönigin" und Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" und „Bastien und Bastienne"; die Übersetzung des „Don Juan" hat ihn seit 1886 beschäftigt. (Obgleich diese immer wieder verbesserte Arbeit zweifellos als bisherige beste zu gelten hat, wurde vor etwa einem Jahrzehnt merkwürdigerweise eine andere, die dann allseitig für minderwertiger erklärt wurde, mit einem hohen Preise bedacht.)

Der Novellist Kalbeck gab mehrere Bände Skizzen heraus („Capriccio", „Humoresken und Phantasien"), die alle Schattierungen eines urgesunden Humors, von behaglicher Lustigkeit bis zum — selteneren — Sarkasmus und zur — gar nicht so seltenen — Selbstironie durchwehen.

Dem Musiker Kalbeck war das klassische Ideal Lebensbekenntnis. Wer es ehrlich mit der Kunst meint, wird ihm daher keinen Vorwurf daraus machen, daß er zu Wagner mitunter scharf kritisch Stellung nahm, daß er Bruckner und Hugo Wolf überhaupt nicht gewogen sein konnte. Der Unterschied zwischen seiner kritischen Ader und der Andersdenkender, soweit sie kritisch überhaupt in betracht kommen, scheint mir der: Irgendwelche Formenmängel, wie sie z. B. in Wagners Opernbüchern, in Bruckners Symphonien-Anlage auftauchen, dürfen nach seiner Meinung bei einem Tondichter überhaupt

nicht vorkommen; er ist denn keiner von klassischem Rang. Andere vermögen über der Gefühlsstärke der Tonsetzer solche Formenschwächen zu übersehen.

Das sind künstlerische Weltanschauungsfragen, worum zu rechten ebenso töricht ist wie um religiöse Bekenntnisse. Die Hauptsache ist, daß sich einer ehrlich für die Wahrheit in der Kunst einsetzt. Und weil das Kalbeck tut, werden ihm die unbedingten Freunde seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses gleicherweise wie seine andersgesinnten Kollegen und Freunde — im weitesten Sinne — ihren aufrichtigen Glückwunsch nach seinem „lieben Salzburg", wo er seit einiger Zeit weilt, hinübersenden oder sich wenigstens seiner und dessen, was sie ihm alles verdanken, mit Vergnügen erinnern.

Dr. Max Unger

Rundschau

Oper

Barmen Während in früheren Jahren die Spielzeit des Theaters Ende März—Anfang April beendigt war, wurde sie heuer hier, wie in Elberfeld, erst am 30. Juni abgeschlossen. Dank eines reichhaltigen Spielplans, der die heitere Muse nicht übermäßig bevorzugte, brachte die breite Masse der Besucherschaft den Darbietungen bis zuletzt lebhafte Teilnahme entgegen, Neuheiten wie auch selten gegebene ältere Werke sind nicht zu verzeichnen. Man hielt sich an das bewährte Alte. In den letzten Monaten verzeichnete der Spielplan u. a.: Zar und Zimmermann, Vogelhändler, Bettelstudent. Zum 100. Geburtstage von J. Offenbach wurde dessen „Orpheus in der Unterwelt" einstudiert. Verschiedene einheimische Kräfte ragen in ihren Leistungen über den gewohnten Durchschnitt hinaus. In Lortzings „Zar und Zimmermann" zeichnete sich aus: G. Waschow (Düsseldorf) als Bürgermeister, J. Burgwinkel als Zar, Ph. Massalsky als Peter Iwanow, J. Hellberg als Marie. In den klassischen Operetten „Bettelstudent, „Orpheus in der Unterwelt" fanden die Leistungen von Ph. Massalsky, A. Jordan, B. Lamschek, Frl. Hermkes u. a. besonderen Beifall.

Im allgemeinen darf die abgelaufene Spielzeit als eine an äußeren und inneren Erfolgen reiche bezeichnet werden.

H. Oehlerking

Elberfeld Auch in den Frühlings- und Sommermonaten ließ der Besuch der Vorstellungen nichts zu wünschen übrig, was hauptsächlich auf die durchweg guten Leistungen der Künstlerschar und den abwechslungsreichen Spielplan zurückzuführen ist. In der Oper hielt er sich ans bewährte Alte. Einen reichlich breiten Raum nahmen die Ausländer ein: Verdi mit Rigoletto, Troubadour; Bizet mit Carmen; Gounod mit Margarete; Rossini mit Barbier; Thomas mit Mignon. Nur wenige ältere Werke grub man neu aus: Webers feinen Abu Hassan. Seltener gegebene neue Werke sahen wir in: der Widerspenstigen Zähmung von Götz, Heimchen am Herd von Goldmark, das Höllisch Gold von Bittner, Susannens Geheimnis von Wolf-Ferrari, Eugen Onegin von Tschaikowsky. Neuheiten erschienen nicht. Die Operette beschränkte sich auf das unvermeidliche Dreimäderlhaus und J. Straußens klassische Operette „Fledermaus". In Felix Wolfes besaß die Oper einen tüchtigen Kapellmeister. Wertvolle Kräfte verlassen uns.

H. Oehlerking

Karlsruhe Die erste Tat der neuen — oder richtiger die letzte Tate der alten — Leitung des badischen Landestheaters ist die Erstaufführung des „Parsifal". Der Ära Bassermann, die viel zu innig mit den Sonderwünschen und Rücksichten eines kleinlichen Hoflebens vertraut war, um in der Kunst des Theaters Großes leisten zu können, braucht man dabei keinen lobenden Nachgesang anzustimmen.

Ob sich alles nun bessern wird? Die schwierigste Frage ist auch hier die finanzielle. Staat und Stadt sichern zwar vorläufig die Weiterführung des Betriebes, aber bei den riesengroßen sonstigen Anforderungen ist es sehr fraglich, ob selbst für fünf Jahre die Zuschüsse geleistet werden können, und zum zweiten werden auch Stimmen laut, die gleiches Recht für alle badischen Theater (vorweg Mannheim und Freiburg) verlangen und dem Landestheater keine Sonderstellung zubilligen wollen. Im besonderen ist es demnach Sache des neugewählten Intendanten, zunächst das Land von der kulturellen Bedeutung eines einzigen staatlich unterstützten Kunstinstitutes zu überzeugen und alles daran zu setzen, trotz äußerster Sparsamkeit wieder eine gewisse Höhe zu erreichen, die nach Jahresumlauf dem einstigen Hoftheater wieder im ganzen Land soviel Freunde gewonnen hat, daß so gut wie jeder Badener dem Weiterbestande gewogen ist. Es heißt hier abwarten und zusehen, was Intendant Stanislaus Fuchs eigentlich zu leisten vermag.

Die Aufführung, deren Vorbereitungen noch der vergangenen Periode angehören, hielt sich auf achtbarer Stufe; es gab innerhalb einer Woche bei guter Doppelbesetzung vier ausverkaufte Vorstellungen. Es ist eine kleine Ironie der Theatergeschichte, daß Karlsruhe, die einstige Wagnerstadt, mit diesem Werk so ziemlich an letzter Stelle erscheint. Eine gründliche gediegene Einstudierung bei einer Fehlbesetzung (Gurnemanz!) fesselte dennoch die Massen, ohne den Kenner restlos zu befriedigen. Besondere Anerkennung verdienten die Herren Schöffel und Neugebauer, die in der Parsifalrolle abwechselten. Weit über allen stand jedoch Berta Morena (München) als Kundry. Fritz Kortolezis an der Spitze des Orchesters suchte mit Erfolg dem Werk die Pietät zu wahren, die man ihm nun einmal schuldig zu sein glaubt. Die Dekorationen, noch von dem inzwischen verstorbenen Theatermaler Albert Wolf stammend, boten bei Weglassung der Verwandlungen das gewohnte Bild.

Hans Schorn

Köln Also: „Die Frau ohne Schatten". Auf Wien, München und Dresden ist Köln gefolgt mit der Sensation des neuen Strauß. Über Hofmannsthals glatt beredtes, oft sehr feine Lyrik und wirksames dramatisches Melos enthaltendes Buch brauche ich mich nach dem Wiener Bericht nicht weiter zu verbreiten. Bezüglich der Musik gehen die Ansichten ja ziemlich auseinander. Wollte man die hinsichtlich der beispiellosen technischen Meisterschaft in vielen Teilen bedingungslose Bewunderung heischende Ausgestaltung der Untermalung des Textmaterials Schritt für Schritt beleuchten, so wäre an symphonischen Zwischenspielen, Einzelgesängen und Charakteristiken von Personen und Vorgängen, kurz an blendender Ausdruckskraft von erstaunlicher Intensität, viel des Schönen und Stimmungsreichen zu beschreiben. Doch die auf höchsten Prunk gesteigerte orchestrale Umkleidung gilt auch mancher minderwertigen erfinderischen Idee, und die Verwendung aller irgendmöglichen Instrumente, worunter mehrere sonst kaum gebräuchliche, in der uferlos wogenden, oft zum Erschrecken schreienden Tonsprache erledigt da und dort mit Kanonen ganz harmlose Alltagsspatzen. Anderseits wetteifern Orchester und Singstimmen in Sätzen von vorbildlichem Wohllaut und bestrickender Süße.

Die hiesige Aufführung hat alle die ungeheuerlichen Anforderungen an Orchester, Sänger und Inszenierung in glänzendster Art erfüllt, so daß es einen Ehrentag für das Opernhaus ergab. Kapellmeister Klemperer hat mit der mustergültigen Einstudierung, wie auch mit seiner temperamentvoll packenden, das ganze Wesen des Werks in hellster Beleuchtung aufrollenden Leitung der Vorstellung eine Darbietung äußerst eindrucksvollen Stils in den Dienst der Straußschen Schöpfung gestellt. Und das städtische Orchester muß man gehört haben, um zu begreifen, daß die kühnsten Phantasien eines nicht weniger als alles verlangenden Komponisten noch eine Wirk-

lichkeit finden, der auf vulkanisch bewegtem Boden goldene Klangesblumen entsprießen. In seiner überaus schwierigen, alle Hilfsmittel der großen Bühne gebieterisch benötigenden Aufgabe hat Direktor Hofrat Fritz Rémond als genialer, stets Neues ersinnender Inszenator sich selbst übertroffen. Die Menge der beständig wechselnden Schauplätze ließ Bilder von ganz hervorragender Eindruckskraft schauen, und gerade einige der scheinbar einfachsten waren von wunderbar malerischer Bedeutung. Alles Übersinnliche trat makellos in die Erscheinung, während das Menschliche den warmen Lebensodem derer von Fleisch und Blut nicht verleugnete. Mehr als drei Primadonnen braucht Strauß in seiner Anspruchslosigkeit für diese Oper nicht, und hier vereinigen sich Sophie Wolf, Marie Poensgen und Anna Scheffler als Kaiserin, Amme und Färbersfrau zu stimmlich strahlenden Leistungen. Mit schönem Gefühl und edlem Tone gibt Friedrich Schorr den Färber Barak, Karl Schröder leiht dem Kaiser seine frische sympathische Männlichkeit und auch die kleinen Rollen und Ensemblestimmen bis herab zu denen „der ungeborenen Kinder“ haben bestgeeignete Besetzung erfahren. Die Techniker des Dekorations- und Beleuchtungswesens haben Triumphe gefeiert. — Ertönte nach den beiden ersten Akten nur recht mäßiger Beifall, so erreichte die Anerkennung der Gesamtdarbietung bei Schluß warme Grade. Nach Vorantritt der Hauptdarsteller wurden Rémond und Klemperer stürmisch gerufen. So gab es eine Apotheose der Bühnenkunst und die Theaterlust gebar ihren „Schatten“.

Paul Hiller

Konzerte

Barmen Die Barmer Konzertgesellschaft (Dirigent Professor Stronck) führte uns H. Wolfs vieraktige komische Oper „Der Corregidor“, die wegen ihres schwachen dramatischen Lebens auf der Bühne nicht festen Fuß fassen kann, konzertmäßig vor; sie wirkte mit den eingestreuten melodischen Liedern, den orchestralen Interludien wie ein berauschendes, weltliches Oratorium. Die Aufführung traf den Stil des Werkes mit vollendeter Sicherheit. Unter den Solisten taten sich Heldenbariton Korst (Lukas) und Frau Anna Stronck-Kappel besonders hervor. Im 2. Abonnementskonzert bewunderten wir den Cellospieler Arnold Földesy. Nicht minder großen Erfolg hatte F. H. Rehbold im 5. Abonnementskonzert mit dem B moll-Konzert von Tschaikowsky und Solostücken von Chopin. Einen würdigen, stimmungsvollen Abschluß der diesjährigen Darbietungen bildete S. Bachs H moll-Messe.

Großer Beliebtheit erfreuen sich die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Leitung des Kapellmeisters Höhne; in einem davon trug H. Inderau Tschaikowskys B moll-Klavierkonzert mit sicherer Technik und großzügiger Auffassung vor; auf dem letzten Konzert sang Frau A. Kaempfert Mozarts wunderbares „Exsultate jubilate“ sowie Lieder von H. Wolf und D'Albert in bekannter Meisterschaft.

Unter zahlreichen Einzelabenden verdienen Erwähnung: Elena Gerhardt, die mit weniger häufig gesungenen Liedern von Schubert und Brahms Stürme der Begeisterung entfesselte. Mit eigenen, kleineren und größeren Klaviersachen hatte H. Pfeiffer Erfolg. Für einige Lieder dieses zeitgenössischen Meisters wußte Erna Bernthal-Elberfeld Begeisterung zu erwecken: Volkslied, Im Waldesrauschen, Minnelied und Der Nagelstock. Einer zahlreichen Zuhörerschaft trug mit gut gepflegter Stimme Addi Sehlie Lieder zur Laute vor.

Nach beendigtem Kriege wird es auch wieder in den Reihen der Männergesangvereine lebendig. Namentlich rührig zeigt sich der von E. Siefener-Köln geleitete Oberbarmer Sängerhain. Zu Ehren der heimgekehrten Sangesbrüder und gelegentlich eines Osterkonzertes gab er Proben hoher Gesangeskultur in: Drei Worte des Glaubens von Zöllner; Ewig liebe Heimat, Abendfeier von Attenhofer u. dergl.

Die geistlichen Musikabende des von E. Potz geleiteten Bachvereins stehen nach wie vor im Brennpunkt der Pflege der musica sacra hier im Wuppertal. Anläßlich der Tagung der Rhein. Provinzial-Synode hörten wir in trefflicher Wiedergabe S. Bachs Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“; Chöre von Gesius und die Bachkantate „Du Hirte Israels“. Ein einheitliches, geschmackvoll ausgewähltes und eifrig einstudiertes Programm brachte der 23. geistliche Musikabend. Als „altklassische Passionsmusik“ gelangten zum eindrucksvollen Vortrag vokale und instrumentale Sachen von S. Bach, Kuhnau, Eccard, Mozart, Handl, Frank, Händel, Asola. Es wäre sehr zu wünschen, daß das vorbildliche Unternehmen des Bachvereins in nah und fern, wo man sich zu guter Kirchenmusik neigt, Nachahmung fände!

Die letzten Konzerte fanden erst nach Sommersanfang statt. Das Städtische Orchester, am 1. Oktober mit demjenigen von Elberfeld vereinigt, gab am 27. Juni das letzte, eigene Konzert. Es gelangten zur Aufführung das Tannhäuser-Vorspiel, Liszts Präludien, eine Canzonetta von Nicodé, Mendelssohns Violinkonzert (durch Max Conrad), tonschön und technisch vollendet. Ausdrucksvollen Tones spielte Karl Kroll eine Phantasie aus Rigoletto für Klarinette. Um die Kultur guter Musik hat sich das Städtische Orchester unter Leitung seines tüchtigen Dirigenten A. Höhne bleibende Verdienste erworben.

Schöne Genüsse bot der Sonatenabend der einheimischen Künstler Ellen Saatweber-Schlieper (Klavier) und Anton Schoenmaker (Geige); sie trugen in vollendeter Meisterschaft vor: die G dur-Sonate Op. 78 von J. Brahms, eine Regersche Suite, die Esdur-Sonate Op. 18 von R. Strauß.

Mit Tonschönheit und geistiger Vertiefung spielte das Rosè-Quartett: Op. 10 Nr. 4 von Beethoven, „Aus meinem Leben“ von F. Smetana, Op. 41 Nr. 3 von R. Schumann.

Nach langer Pause trat der Barmer Sängerchor wieder auf den Plan. Es erklangen Lieder voll ernsten und wehmütigen Inhaltes, Heimats- und Vaterlandslieder, vom Dirigenten P. Haas feinfühlig einstudiert und vom Chor verständnis- und ausdrucksvoll wiedergegeben. Mit großer Sauberkeit sang Elfriede Overhoff vom Stadttheater in Münster einige Sologesänge.

Mit einer feinsinnigen und künstlerisch ausgeführten Inhaltsfolge wartete der von Elisabeth Potz umsichtig geleitete Bachverein auf. Als treffliche Organistin zeigte sich E. Potz in Orgelsachen von Bach, als begabte Sopranistin Frau E. Schröder-Sohrmann-Gelsenkirchen (Gesänge von Bach, Händel, Mendelssohn, A. Richter, H. Wolf) und als tüchtig geschulter Chor der Bachverein selbst in Tondichtungen von Bach, Händel, Handl, M. Frank und J. Haydn. **H. Oehlerking**

Bremen Obwohl die Zeitläufte einer gleichmäßigen Abwickelung des winterlichen Konzertlebens nicht günstig waren, haben doch die geplanten musikalischen Darbietungen im allgemeinen plangemäß durchgeführt werden können.

Mit der 3. Leonoren-Ouvertüre eröffnet, brachte das gehaltvolle, würdig einführende 1. Philharmonische Konzert unter E. Wendels begeisternder Führung Schuberts H moll-Symphonie und die Vierte von Brahms. Im zweiten erfolgte die Erstaufführung von Mahlers „Lied von der Erde“ mit Eleanor Schloßhauer und Hans Lißmann. Die Aufführung löste alle Schwierigkeiten glänzend. Eine selten gebotene Gabe war Brahmsens Rhapsodie W. 53. Aus Pfitzners „Rosé vom Liebesgarten“ wurden das Blütenwunder und der Trauermarsch gespielt. Goldmarcks Ouvertüre zu „Sakuntala“ schloß das Konzert ab. Der 3. Abend begann mit Corellis anmutigem Concerto grosso Nr. 8 (Weihnachtsmusik), das lebhaft fesselte. Konzertmeister Kulenkampff-Post bot mit Tschaikowskys Violinkonzert in D dur eine hoch anzuerkennende Leistung. Seinen Höhepunkt erreichte das Konzert mit Beethovens B dur-Symphonie. An der Spitze des vierten standen als Neuheit 3 Sätze aus der 2. Symphonie in D moll von Herm. Bischoff, die in ihrem gefälligen Melodienreichtum und ihrer dramatischen Lebendigkeit ungeteilte Zustimmung fanden. Mit dem Klavierkonzert in B dur von Brahms bot W. Kauffmann eine durch

technische Vollendung wie durch darstellerische Kraft ausgezeichnete Leistung. Das 5. Konzert war Haydns „Schöpfung" gewidmet, die unter Wendels sorgsam abwägender Stabführung eine der Überlieferung des Chores und Orchesters würdige Wiedergabe fand, an der auch die Solisten (M. Lauprecht van Lammen, A. van Eweyk und G. A. Walter) vollen Anteil hatten. Das „Ereignis" des Winters brachte das 6. Konzert, in dem sich E. Wendel mit einem auf 104 Musiker verstärkten Orchester für Strauß' „Alpensymphonie" einsetzte. Der großen Mehrheit seiner Hörer erschien das mit lebhafter Spannung erwartete Werk „furchtbar interessant", ohne indessen einen wirklich tiefer gehenden Erfolg zu erzielen. Am 7. Abend erspielte sich A. Wittenberg mit Bruchs 2. Violinkonzert einen auf meisterhafte Technik und großzügige Auffassung gegründeten Erfolg. Mahlers 4. Symphonie (mit Käte Plack-Borjes im Sopransolo des letzten Satzes) wurde in ihrer behaglichen Breite durchweg ansprechend vorgetragen. Für das 8. Konzert war Bruckners 8. Symphonie angesetzt, dazu Beethovens Klavierkonzert in Esdur mit Frau Diehn-Slottko. Der ungestört verlaufenen Hauptprobe konnte indessen das Konzert wegen der Eroberung Bremens durch die Regierungstruppen nicht folgen; es wurde nachgeholt mit der Programmänderung, daß statt Beethoven Wagner eintrat mit der Faust-Ouvertüre, dem Siegfried-Idyll und dem Meistersinger-Vorspiel. Bruckners Achte erstand mit ihrem gewaltigen Aufbau in eindringlichster Monumentalität. Das 9. Konzert brachte zwei Neuheiten: neben Weingartners geschickt aufgebauter „Lustigen Ouvertüre" die 2. Orchestersuite von Carl Ehrenberg, ein mäßiges Machwerk, dessen gequälte Effekthascherei vielfach recht abstoßend wirkte. Um so glänzender hoben sich von diesem Hintergrunde die Darbietungen Carl Klinglers ab, der in Spohrs 8. Violinkonzert und Joachims Variationen mit Orchester seine abgeklärte Kunst hell aufleuchten ließ. Im 10. Konzert wirkte der Chor mit. Er leitete es ein mit Wilh. Bergers vornehm-machtvollem W. 85 „An die großen Toten". „Jungbrunnen", ein Liederkreis für Frauenchor und kleines Orchester von Erwin Lendvai, bot neben reizvollen, melodischen Partien auch solche von geringerer Bedeutung. Von großer Wirkung war Hugo Wolfs „Feuerreiter" und nicht minder das „Hochzeitslied" von Schillings. Eine begeisterte Aufnahme fand der Oldenburger Musikdirektor E. Boehe mit der von ihm selbst dirigierten farbenprächtigen Tondichtung für großes Orchester „Taormina". Tschaikowskys pathetische Symphonie, von Wendel mit seinem Orchester hinreißend wiedergegeben, bildete am 11. Abend den Hintergrund für das Auftreten eines Meisters des Klavierspiels: C. Friedberg, der Schumanns herrliches Konzert mit feurigem Schwung vermittelte. Strauß' „Tod und Verklärung" beschloß den Abend. Das 12. Konzert gestaltete sich mit der Egmont-Ouvertüre, der Pastorale und der C moll-Symphonie zu einer überaus eindrucksvollen Beethoven-Feier.

Aus einem Symphoniekonzert des Goethe-Bundes ist eine bedeutsame Aufführung der 5. Symphonie (E moll) von Tschaikowsky zu erwähnen. Eine Uraufführung brachte das Orchester-Konzert des Künstlervereins: Preludio (!) e Fuga für Streichorchester von Ernst Roters, eine Arbeit, die geteilte Empfindungen hinterließ.

Über das gewöhnliche Maß hinausragende Klavierabende veranstalteten Sandor László, Elly Ney und vor allem Josef Pembaur (u. a. Variationen über ein Thema von Haydn für zwei Klaviere von Brahms mit seiner Gattin). — Sehr verdienstlich war das Auftreten der Geigerin G. Schuster-Woldan in einem Solistenkonzert des Künstlervereins, in dem sie mit guter Technik und gesunder Auffassung spielte. — Einen vollen Erfolg hatte Anny Hoyer mit einem Liederabend. — Erfreulich war auch das Konzert der Altistin A. Hering, die sich mit gutem Gelingen u. a. für Clara Schumann einsetzte.

Dr. J. Weißenborn

Elberfeld Eine sehr rührige Tätigkeit entfaltete namentlich in der 2. Winterhälfte unsere von Professor Dr. Haym geleitete Konzertgesellschaft. Ein Abend war Johannes Brahms gewidmet; wir hörten die C moll-Sinfonie, das Schicksalslied und das von Walter Schulze-Prisca mit tiefem musikalischen Sinn und hoher Technik gespielte Konzert für Violine in D dur W. 77. Machtvolle Eindrücke hinterließ Mahlers Lied von der Erde, das im Wuppertal seine Erstaufführung erlebte; glänzende Proben ihrer hochentwickelten Kunst zeigten J. Urlus und Lula Mysz-Gmeiner. Uraufgeführt wurden die Variationen für großes Orchester von G. Szell. Obwohl dieses neue Werk von R. Strauß nicht unbeeinflußt blieb, offenbart es doch starke Eigenart. Kunstleistungen höchster Art bot K. Friedberg. Mit S. Bachs Matthäus-Passion schloß die erfolgreiche Tätigkeit dieses Winters stimmungsvoll ab; mitwirkend taten sich hervor: Raatz-Brockmann, H. Lißmann, Lotte Leonhard und Adelheid Wolgarten.

Ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges war das Auftreten des Berliner Domchores, der Altes und Neueres in höchster Vollendung brachte. Starken Zuspruches erfreuten sich die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters; sie bescherten in schöner Abwechselung ausgesuchte Literatur älterer und neuerer Zeit, u. a. Sachen von Schubert, Beethoven, Mahler, Dvorak, Wagner, Reger.

Im 5. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen machten uns Elena Gerhardt und Ellen Saatweber-Schlieper (Klavier) mit Liedern zeitgenössischer Tondichter (Erich J. Wolff, Fritz Jürgens, Anna Hegeler, R. Strauß) bekannt. Aus der stattlichen Reihe der vorgetragenen Lieder hoben sich einige als besonders gut in Melodie und harmonischer Gewandung getroffen heraus. Tiefe Eindrücke hinterließ der 4. Abend der Gesellschaft für Kammermusik. A. Schnabel (Klavier), K. Flesch (Violine) und H. Becker (Cello) spielten berückend schön Brahms' C moll-Trio, Beethovens D dur-Trio W. 70, 1 und Schuberts B dur-Trio W. 99. Eine Reihe namhafter Solistenabende ist zu verzeichnen. P. Marx (Klavier) spielte u. a. eine Serenade von Kaun, die As dur-Polonäse von Chopin. Hauptsächlich durch technische Fertigkeit fesselte S. Bergdolt in Sachen von Bach, Brahms, Chopin und Weismann (Aus den Bergen; geschmackvolle, kleinere Bilder intimer Salonmusik). Reichen, wohlverdienten Beifall erntete A. Hoehn, der Werke von Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann und Chopin herrlich spielte. Viel versprechend sind die noch jugendlichen Künstler Gerard Bunk (Klavier) und Hans Scheulen; sie trugen in vollendeter Technik und sicherem Stilgefühl eine Cello-Sonate W. 6 von R. Strauß vor. Werke von Brahms, Schumann, Boccherini, Haydn, Gaben neuerer Musikliteratur, Sonaten von Brahms, Frank und Pfitzner hörten wir in lobenswerter Wiedergabe von F. Wolfes und L. Schwarz. Volksballaden und Romanzen voll poetischen Reizes sang R. Kothe zur Laute. Erfolgreiche Liederabende gaben Frau Wolter-Pieper, O. Günther und J. Turnau, L. Beyer.

Wie in Barmen so spannte sich auch hier der Reigen der diesjährigen Konzerte gegen die sonstige Gewohnheit bis in den Sommer hinein aus. Das Städtische Orchester beging die Feier seines 25jährigen Bestehens durch eine musikalische Veranstaltung mit einer erlesenen Spielfolge, die dem Dirigenten und Orchester Gelegenheit bot, sich von der besten Seite zu zeigen. Eine treffliche Wiedergabe erfuhren: Brahmsens „F dur-Symphonie", Beethovens „Eroika", Smetanas „Moldau", R. Straußens „Till Eulenspiegel". Die Opernsängerin Erna Hallensleben sang mit tiefem Eindruck Lieder von R. Strauß. Auf einem Abschiedskonzert trug Heldentenor Karl Wenkhaus mit schönem Erfolg Bruchstücke aus R. Wagners Werken mit Orchesterbegleitung vor; dankbarer wäre es gewesen, wenn der tüchtige Sänger im Konzertsaal das Gebiet des deutschen Liedgesanges betreten hätte. Ein Wohltätigkeitskonzert gab die Bläserkammermusik-Vereinigung. Die Vortragsfolge brachte u. a. das herrliche Es dur-Quintett von Mozart, Lieder von H. Wolf und H. Pfitzner, durch die Opernsängerin Lotte Gottgetreu meisterlich dargeboten.

Sehr rührig waren die größeren Männergesangvereine. Anläßlich des 40jährigen Bestehens veranstaltete der „Lieder-

kranz" eine Aufführung, worin er Chöre von Hegar, Baumann und Attenhofer klangrein zur Wiedergabe brachte. Große Anziehungskraft hatte der „Deutsche Sängerkreis" mit einem volkstümlichen Konzert (Volkslieder standen im Mittelpunkte) unter Mitwirkung von Konzertmeister Bornemann, Herrn Schadwill (Preislied aus Meistersinger) und Klein (Lieder von J. Haydn, Loewe, Strauß). Auf einem Wohltätigkeitskonzert sang die Elberfelder Liedertafel Lieder von Schubert und Schumann in schöner Tongebung. W. Consemüller (Dortmund) steuerte sinngemäß und mit gutem Geschmack Lieder der genannten Tondichter bei. Voll bestrickenden Wohllauts erklangen: Aufenthalt, Widmung, Frühlingsfahrt und andere Gesänge. H. Oehlerking

Leipzig In Nedelka Simeonova lernten wir ein ausgesprochenes violinistisches Talent kennen. Ihr Spiel trägt trotz ihrer Jugend bereits den Stempel blühender Technik und lebensvoller musikalischer Ausgestaltung. Setzte auch S. Bach noch reifere Entwickelung voraus, so zeigte sie doch, am Blüthner von Frau Josie Anders begleitet, in der Wiedergabe des Mendelssohnschen Konzertes sowie der Corellischen Variations sérieuses großes Können und anerkennenswerte musikalische Einfühlung. Ganze Seele wußte sie Tschaikowskys Serenade mélancholique einzuhauchen, und geradezu jubelnden Beifall heimste sie mit dem temperament- und glanzvollen Vortrag der Brahms-Joachimschen „Ungarischen Tänze" ein. E. Böttcher

Der Zettel des 11. Gewandhauskonzertes war eigentlich der erste anfechtbare dieses Winters: Die Holländer-Ouvertüre und die Senta-Ballade sind so innig mit der Oper selbst verwachsen, daß sie auch bei der hervorragenden Wiedergabe des ausgezeichneten Orchesters, seines Leiters Artur Nikisch und der trefflichen Frau Gura-Hummel von Überfluß im Konzertsaal sind. Zwischen der Ballade und einigen Schubertschen und Wolfschen Gesängen, über deren Ausdeutung auf die untenstehende Besprechung des Liederabends der Sängerin verwiesen werden kann, standen die vier Tondichtungen nach Boecklin, worin sich Reger zwar alle Mühe gibt, seinen farblosen Orchestersatz mit einem klangsinnlicheren Fixativ zu überspritzen — aber was hätte daraus etwa ein Strauß gemacht! Im zweiten Teil prägte Nikisch der 1. Brahmsschen Symphonie seine ganze musikalische Persönlichkeit auf.

Die Breithaupt-Schülerin Lisy Fischer ist zwar noch nicht die fertige Künstlerin, die Beethovens pathetische Sonate schon mit vollendeter Überzeugungskraft hinlegen könnte, aber schöne spielerische Anlagen und ein ausgeprägtes Gehör für den Ton lassen von ihrer Zukunft noch Schönes erhoffen. Sie brachte u. a. fünf Traumdichtungen „Alt-China" W. 63 von Walter Niemann mit, ein anziehendes Werk, das noch mehr als sonst bei diesem Tondichter auf sinnlichen und auch absichtlich fremdartigen Klang eingestellt ist. Es wird wohl bald auch von anderen Klavierspielern auf den Konzertzettel gesetzt werden.

Der Abend, den das Ehepaar Annie Gura-Hummel und Hermann Gura gab, nötigte uns erst einmal vor unserer hochdramatischen Sängerin hohe Achtung ab, weil sie mit ihrem bestens gestützten Ton und ihrer schöndurchdachten Art auch im Konzertsaale glänzend besteht. Ihrem Konzertteilhaber war wohl eine treffliche Gestaltungskraft nachzurühmen, doch ließ die Tongebung allerhand Wünsche offen.

Wenn das Beste für unsere Jugend gerade gut genug ist, so stimmte das im Märchen- und Kinderliedernachmittag, dessen gesanglichen Teil Annie Jaffé mit der tüchtigen Doris Semmelrath-Wittich am Klavier bestritt, nur auf die Auswahl der Märchen und der meisten Kinderlieder, wobei Carl Reinecke mit Fug und Recht am bevorzugtesten erschien. Was die Sängerin und die für eine andere Dame eingesprungene Sprecherin boten, war weniger als Mittelmaß.

Frida Kwast-Hodapp ist auf dem besten Wege, mit Elly Ney das Erbe der Carenno anzutreten. Schon heute schöpft sie ähnlich aus dem Vollen wie die unvergeßliche Heimgegangene. Wenn sie noch die Mitteltinten ähnlich wie diese mischen lernt, dann ist das Hochziel erreicht.

Es war das Verdienst Elly Neys, das Mendelssohnsche Klavierkonzert in Gmoll — das bedeutendere der beiden des Tondichters — wieder gewandhausfähig gemacht zu haben. Sie spielte es aber auch mit in jeder Hinsicht geradezu unerhörter Kunst, — technisch so gut wie ganz über der Sache stehend, aber besonders mit einer Verinnerlichung, klanglichen und rhythmischen Abwägung, wie wir es hier in Leipzig, soweit wir zurückdenken können, noch nicht gehört haben. Der Beifall war natürlich stark; noch stärker wohl, weil man ihr noch eine Zugabe, die indes nicht gewährt wurde, abringen wollte, nach der frischen, gleichfalls trefflich gespielten Burleske von R. Strauß. Liszts Orpheus und Tschaikowskys pathetische Symphonie, besonders diese von Nikisch und seiner Kapelle zu erneutem tiefen Erlebnis gemacht, vervollständigten den etwas zu lang geratenen Konzertzettel.

In ihrem Rokokoabend brachten sich Lieselott, die Lautensängerin, und Conrad Berner, der zu ihrem Sang die Geige oder die Viola d'Amour streicht, ihren Freunden erneut in angenehme Erinnerung. Sie ist aber auch eine gute Lautenschlägerin und eine Sängerin, die sich trotz zweier kleinen Mängel (Intonationsschwierigkeiten und nicht immer einwandfreier Selbstlautbildung) wegen ihrer angenehmen Stimme hören lassen darf. Er bringt besonders seine Liebesgeige zu lieblichem Tönen und versteht sich auch darauf gut auf schwierigere Kunststücke (Flageolett u. a) Bearbeitungen von Gluckschen und anderen klassischen Werken für Laute und Streichinstrument bleiben indes immer eine künstlerisch anfechtbare Sache.

Der Musiker wird sich den Tag, wo das Busch-Quartett (Ad. Busch, Reitz, Bohnke, Grümmer) zum ersten Male in Leipzig auftrat, rot im Kalender angestrichen haben. Diese vier Künstler, die Beethoven (W. 59, II) und Reger (W. 109) spielten, sind wahre Priester der Kunst. Bei allem trefflichen Zusammenspiel blieben sie nicht am Äußeren hängen, sondern spielten einer wie der andere, zwei der bedeutendsten Charakterköpfe in den Außenstimmen, mit so großer Innerlichkeit und Überzeugungskraft, daß sich ihre Kunst wohl selbst in Leipzig herumsprechen wird und sie wohl bei ihrer Wiederkehr ein volles Haus haben werden.

Diese ganz große Kunst brachte das weibliche Kolbe-Quartett (M. Kolbe, H. Martini, N. Kübler, J. Zahornáczky) noch nicht mit, aber was sie boten (im ersten Abend Schumann [A dur W. 41, III], Mozart [D moll, Köchel 421], Borodin [D dur]; im zweiten Cherubini [A moll, nachgel. W.], Beethoven [D dur W. 18, III], Brahms [Klavierquartett A dur W. 26]) war zum mindesten fein musikalisch durchgearbeitet und in den einzelnen Tonwerkzeugen schön gegeneinander abgestimmt. Mozart und der frühe Beethoven überzeugten mehr als der klangsinnliche und rassige Borodin oder der melodisch weitgeschwungene Brahms. Hier verdarb aber leider das technisch unzulängliche Klavierspiel Bruno Weyersbergs vollends den Eindruck.

Dr. Max Unger

München In der Konzertchronik Münchens wird der letzte Winter als in mancherlei Hinsicht von dem bisher Gewohnten abweichend bezeichnet werden. Im großen ganzen hat der Mai nachgeholt, was das Ende des Konzertwinters bieten sollte und im Spätfrühling erst schlossen sich die Tore der Konzertsäle. Wie um diese Jahreszeit üblich, führte die eine oder andere private Gesangs- oder Klavierschule ihre besten Zöglinge auf den Plan, so die Gesangs-Pädagogin Rose Schmitt-Hummel, die mit ihren Schülerinnen, von Braunfels am Klavier begleitet, viel Ehre einlegte. Es ist ihr eine außerordentliche Sorgfalt in der Erziehung schöner Tonbildung nachzurühmen, eine strenge Beobachtung genauer Aussprache und künstlerische Durcharbeitung des Vortrages. Der Liederabende gab es eine Fülle, namentlich solcher von hiesigen Bühnengrößen und von auswärtigen längst bekannten und anerkannten Kräften. Die, jede in ihrer Eigenart, bewährten und beliebten

hiesigen Sängerinnen Frau Stern-Lehmann, L. Willer und Frau Ph. Landshoff, der Tenor Graf und der Bassist Schützendorf waren zusammengetreten, in dem letzten Konzert des (von Alfred Stern begründeten) Münchener Bach-Vereins mitzuwirken, dessen Chor mit einem Teil des National-Orchesters unter Leitung von Dr. Landshoff und unter Mitwirkung trefflicher Instrumental-Solisten J. Seb. Bachs Trauerode und Magnificat zu Gehör brachte. Der Lösung der großen Aufgabe ist, zumal wenn man sich die in unseren Zeiten so ungeheuer gesteigerten äußeren Erschwerungen vergegenwärtigt, volles Lob zu zollen. Ebenfalls im Odeon gab die Musikalische Akademie unter Br. Walters Leitung ihrer diesjährigen Tätigkeit durch eine weihevolle Ausführung von Mozarts Jupiter-Symphonie und der symphonischen Phantasie von Richard Strauß „Aus Italien" einen würdigen Abschluß. Ich muß gestehen, daß mir dies Konzert eine der denkbar größten Überraschungen brachte. Denn niemals zuvor habe ich an gleichem Orte unter der gleichen Leitung eine so wunderbar ausgeglichene, überzeugende Darbietung eines klassischen Werkes gehört. Da wußte der Dirigent Mozart diesmal mit einem Ebenmaß und einer Beherrschtheit des Affektes aufzubauen, daß kein Wort der Bewunderung zu viel ist. Danach Straußens W. 16. Dies hätte der krönende Abschluß des Abends in äußerlichem Sinne sein können. Aber da war ein Schleier der Klassizität an der Wiedergabe bei Strauß hängen geblieben: hier hätte man gerne die Mäßigung und Beherrschung durch ein gut Teil Leichtfertigkeit, die Genauigkeit durch unbedenklicheres Zugreifen vertauscht gesehen. So gipfelte der Genuß in jeder Hinsicht in Mozarts Symphonie. — Mit Mozart (Trio Bdur) in erster Linie entzückten auch F. Berber und unser trefflicher delikater Violoncell-Virtuose J. Hegar, denen sich W. Lampe beigesellt hatte, ihre zahlreichen Hörer. Das ausschließlich klassische Programm ihres letzten Kammermusik-Abends enthielt noch Beethovens W. 102 Nr. I und W. 70 Nr. II. In Beethovens Esdur-Trio wurde man bei Berbers Spiel wiederum so recht gewahr, welch' meisterlicher Künstler er ist. Seine Beobachtung von Phrasierung und Agogik und stronggemessener Linie ergibt im Verein mit der lebendurchfluteten Tongebung und geleitet von dem die Größe des Gesamt-Kunstwerkes umspannenden Blick die Verkörperung der Musik auf ihrer denkbar höchsten Stufe. Lampe war jetzt an die Stelle von Zilcher zu den genannten Konzertgebern getreten. Seinem Spiel ist eine außerordentliche Glätte, eine liebevolle Behandlung der Verzierungen und des Laufwerkes eigen, viel Kleinarbeit, aber auch viel lebhaftes Vorwärtsstürmen; beides jedoch meist unvermittelt nebeneinander gestellt und beides nur selten spürbar getragen von Mozarts und Beethovens tiefstes Erleben ausströmender Wärmefülle. Das unvermittelte Nebeneinanderstellen von äußerster Zartheit und drängender Kraftentfaltung ist typisch für das Klavierspiel dieses Jahrzehnts (wie für so manches andere). Die Mittelfarbe wird ausgeschaltet, im technischen und im gedanklichen Sinne nicht entwickelt und so begegnen wir bei allen Virtuosen einem blühenden tragfähigen Pianoton nur höchst selten. Darin macht unsere einheimische Geigerin Melanie Michaelis eine Ausnahme, die sogar manchmal ins Gegenteil umschlägt: sie besitzt einen vollen, gesunden, gleichmäßigen Ton, der manchmal zarter geschliffen sein könnte, als Durchschnittsfarbe, dazu eine unbedingte Natürlichkeit. Auf Grund dieser Vorzüge, denen sich mit ihrem herzhaft-frischen Strich ein allen technischen Schwierigkeiten mit völliger Sicherheit und kraftvoller Ausdauer gewachsenes Können und ein staunenswertes Gedächtnis anreiht, bedeutete innerhalb ihrer von Hermann Zilcher hervorragend begleiteten Vorträge (Mozart, Joachim [Konzert in ungarischer Weise] und J. S. Bach) dieser die Meisterleistung des Abends. Die technische Bewältigung der Aufgabe war es in erster Linie, die in einem Konzert auf zwei Klavieren der hiesigen Pianistin P. Frieß (der schätzenswerten Mittlerin neuerer Tondichter) und Maria Romberg lebhaften Beifall fand. Zu Anfang stand Kauns W. 81, eine Suite im alten Stil, die häufigerer Beachtung entschieden wert wäre. Die Wirkung würde noch lebendiger gewesen sein, wenn die beiden Damen den dem alten Stil entsprungenen Charakter der Gavotte ausgesprochener vor Augen geführt hätten. Neuheiten, und zwar Uraufführungen — sogar dreier Klaviersonaten — brachten zwei Klavierabende; eine davon zunächst jener von H. Zilcher, der vor mehr als ausverkauftem Saale spielte. Auf die selten gehörte Fismoll-Sonate W. 2 von Brahms ließ er ein W. 23 eines bisher unbekannten Namens — Paul Strüver — folgen: eine dreisätzige Sonate in Adur. Zilcher hatte dem Manuskript neben seiner Klaviermeisterschaft so viel Vertiefung und belebende Gestaltungskraft gewidmet, daß der junge Tondichter persönlich die laute Anerkennung der Hörerschaft entgegennehmen konnte. Es ist noch keine tiefe treibende oder bannende Gewalt in dem Werke zu spüren, auch nicht ein sonderlich überzeugender Eigengedanke, aber das Ganze wirkt durch flottes Geschick. Heinrich Hofer, dessen Cmoll-Sonate durch A. Pfeifer ihre Uraufführung erlebte, ist uns während der Kriegsjahre als neuer Name in der Reihe der neuesten Münchener Tonsetzer vorgestellt worden. „Neu" nicht im Sinne des „Neuzeitlichen"; weder in den Farben seiner Palette, noch im tonischen oder rhythmischen Gepräge. Klanglich bietet die Sonate in ihrem Schlußsatz durch eine der Orgel-Technik und ihren Registern entnommene virtuose Steigerung dem Spieler eine anregende und nicht undankbare Aufgabe, der sich der Konzertgeber mit ebensoviel Liebe und künstlerischem Ernst hingab wie seiner zweiten Uraufführung: einer Gdur-Sonate von unserem bereits geschätzten G. Rüdinger. Das ist ein Werk, das ein Gefühl voller Befriedigung, ja wirklichen Frohseins verursacht, wenn man mit Sammlung und Frische hineinlauscht. Diese Neuheit aber an zweiter Stelle zu bringen, war nicht günstig, um so weniger, als Rüdinger mit stiller Feder schreibt und fernab von jeder äußerlichen Mache oder groben Wirkung steht. Man darf dem jungen Tondichter gerne nachrühmen, daß auf ihn, wenn auch in engem Rahmen, der Ausspruch Friedrich Lienhards wohl anzuwenden ist: „Die Kraft des Dichters ist Durchwärmen und Durchsinnen seiner Gestalten und organisches Reifenlassen seiner Gedanken". Dem Konzertgeber Pfeifer sei ein ganz besonderer Dank für seine wertvolle Wahl und für seine musikalisch schöne Leistung gesagt, ein Dank, der darum nicht geschmälert wird, wenn man bekennen muß, daß die den Abend beschließende Ausführung von Beethovens W. 13 durch Grundmängel stilistischer Art einen unbefriedigenden Ausklang gab.

E. v. Binzer

Wiesbaden Trotz Fliegerangriffen, Waffenstillstandsjammer, Revolution und französischer Besatzung hat auch hier die Tonkunst nicht gefeiert. Der vorige Musikwinter begann am 1. September 1918 und war am 1. September 1919 noch nicht endgültig abgeschlossen. Nur in Kürze das Wichtigste: Das Theater-Orchester unter Prof. Mannstädt brachte in den Symphoniekonzerten u. a. auch Berlioz' „Carnaval Romain" und „Phantastische Symphonie" und Mahlers „Auferstehungssymphonie" (Cmoll) zu Gehör. Mitwirkende: Lonny Epstein aus Köln, kein alles mit sich fortreißendes Klaviergenie, aber ein sehr wohlgepflegtes, liebenswertes Klaviertalent; Bassist Lindberg aus Stuttgart, ein berufener Verkünder von Brahms und Bach.

Im Kurhaus dirigierte C. Schuricht zahlreiche größere Orchesterkonzerte. Die Kapelle spielte neben älteren bekannten Werken: Schönbergs „Verklärte Nacht", eine fast uferlose Tonschwelgerei; Straußens „Zarathustra", Mahlers „Lied von der Erde", Rezniceks „Donna Diana-Ouvertüre" und F. Schrekers in magische Orchesterfarben getauchtes Vorspiel zu „Die Gezeichneten", fast eine symphonische Dichtung von hypermodernem Zuschnitt; Bruckners 7. Symphonie und Beethovens 9. Symphonie mit dem „Sanctus" und „Agnus Dei" aus der „Missa Solemnis" an Stelle des — aus Gründen — fortgelassenen Schlußsatzes. Das alles in vortrefflicher orchestraler Ausführung. Solisten: Cellovirtuos Bottermund feierte mit Dvoräks Konzert berechtigte Triumphe; desgleichen Havemann mit Brahmsens Violinkonzert; Elly Ney enthusiasmierte diesmal durch den Vortrag von Mozarts Cdur-Konzert und Schuberts

Wanderer-Fantasie, Duci v. Kerekjarto — auf Sarasates Bahnen wandelnd.

Der Cäcilien-Verein, ebenfalls unter Schurichts Leitung, brachte, sorglich vorbereitet, eine Kantate „Menschenschicksal" des hiesigen (jetzt in Hagen amtierenden) Musikdirektors Weißbach: edelempfundene Musik, die neben Mendelssohns „Walpurgisnacht" nicht unrühmlich bestand. Bachs Johannes-Passion" und Haydns „Schöpfung" folgten in weiteren Konzerten.

Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" erschien W. v. Baußnern und führte einige seiner Kammermusikwerke (mit Violinist Rebner) und ebenso seinen Liederzyklus „Das klagende Lied" (von Baritonist Rehfuß gesungen) mit Beifall vor. Seine phantasievolle, gern zu Überschwenglichkeiten neigende Ausdrucksweise verleugnete sich nirgends. Lonny Epstein erschien auch hier und erzielte besonders mit Schumanns „Symphonischen Etüden" unumstrittenen Erfolg. Ihre Kölner Kunstgenossin, die Altistin Kuhl-Dahlmann, erfreute durch innigen Brahms-Vortrag, und der jugendliche Geiger Strub, ebenfalls aus Köln, erregte durch sein Spiel schon jetzt Aufsehen: möchte er halten, was er verspricht. Sehr angenehme Eindrücke hinterließen die Kammermusikvorträge unserer Theaterkapellisten: da gab es unter Mannstädts Führung (am Klavier) oder Nowacks Führung (am 1. Geigenpult) Trios, Quartette, Quintette, Sextette und Septette klassischer und romantischer Musik.

Von unsern einheimischen Künstlern haben sich erfolgreich betätigt: der glänzende Cellomeister Oskar Brückner; der feinsinnige Geiger E. Lindner — sowohl solistisch als mit dem von ihm gebildeten, sehr tüchtigen „Lindner-Quartett"; der vorzüglich geschulte Klaviervirtuos C. Czarniawski; die Mitglieder der Oper: Fräulein Geyersbach (lieblich lichter Sopran), Gabriele Englerth (dramatisches Vollblut), Lilly Haas (purpurne Altstimme) und die stimmkräftigen Sänger Scherer (Tenor) und Kipnis (Baßbariton); dazu als kunstgemäßer Klavierbegleiter Kapellmeister Rother und als Orgelvirtuos der vorzügliche Organist Petersen (in Leipzig gebildet); nicht vergessen sei auch der Tonsetzer E. Uhl (ebenfalls Leipziger Schule), der mit einer Reihe von Vorträgen über Musik sich einen aufmerksamen Zuhörerkreis gewann.

Das Hoftheater ward inzwischen zum „Nassauischen Landestheater" herumgeschraubt. In ersterer Eigenschaft erfreute es noch durch eine glänzende Aufführung der neuen Oper „Schahrazade" von B. Sekles, ein Werk, wohl wert gehört zu werden, wenn auch ein nachhaltiger Erfolg ausblieb. Es ist vornehm erdachte Musik mit fesselndem, nur vielleicht gar zu nachdrücklich betontem exotischen Einschlag; im ersten Akt auch bühnenwirksam, weiterhin mehr zu epischer Breite neigend. Der anwesende Komponist wurde sehr ehrenvoll ausgezeichnet. Im Landestheater kamen dann noch recht gelungene Neueinstudierungen bekannterer Opern in Betracht.

Prof. Otto Dorn

Noten am Rande

Feuer heißt eine neue Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur (Verlag Gebr. Hofer, Saarbrücken), für deren Herausgabe Dr. Guido Bagier zeichnet. Eine Zeitschrift modernsten Geistes, die sich sowohl mit bildender Kunst wie mit Dichtung und Musik befaßt, bereits einen Stab unserer ersten Fachschriftsteller als Mitarbeiter aufweist und in geradezu verschwenderischer Ausstattung mit bestem Papier und vielen prächtigen Kunstbeilagen erscheint. Aus den Heften 1 und 2/3 seien hier als den Musiker angehend nur die Aufsätze hervorgehoben: Bagier, Musikalische Evolution; L. Schmidt, Die Zukunft der Symphonie; Fr. Schreker, Über die Entstehung meiner Opernbücher; S. Pisling, Neue Musik; Mrazcek, Mein Werden. Bei der Fülle des Gebotenen ist der Preis von 13,50 Mk. im Vierteljahr nicht hoch zu nennen.

Kreuz und Quer

(Die mit ✶ bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Bayreuth. Siegfried Wagner hat eine Oper „Der Friedensengel" vollendet.

✶ **Berlin.** Die hier ins Leben getretene „Dürergesellschaft Großberlin", eine Kulturgemeinschaft für alle bildenden Gebiete, hat es sich zur Aufgabe gemacht, vor allem die neue und ältere Musik in Pflege zu nehmen, als auch die Musikwissenschaft und die modernen Erziehungsfragen der Musik in breiteste Volksschichten zu tragen. Die Leitung des gesamten Musikressorts der Gesellschaft ist dem bekannten Gesanglehrer und Konzertsänger Valentin Ludwig übertragen worden, dem mitarbeitend Kantor Carl Wendt, Orgelvirtuose und Musikschriftsteller Georg Kempff und die Gesangslehrerin Frl. Helene Knotta zur Seite stehen. Die Gesellschaft, die bereits einen großen Mitgliederkreis gewonnen hat, veranstaltet volkstümliche Konzerte in Kirchen und Sälen in den verschiedenen Stadtbezirken wie Vorortgemeinden, sowie Vortragsabende musikpädagogischer Art mit billigsten Eintrittspreisen unter Mitwirkung nur bester Solisten. Die erste Musikveranstaltung ist eine volkstümliche Weihnachtsmusik in der Himmelfahrtskirche. Als Solisten sind gewonnen Anna Hopf-Geidel (Harfenistin an der Staatsoper), Valentin Ludwig (Tenor), Carl Wendt (Orgel); auch der Chor der Kirche wirkte mit. Das nächste Konzert ist ein Joh. S. Bach-Abend.

— Der Dirigent der Newyorker Metropolitan-Oper Toscanini wird in der Staatsoper eine deutsche und eine italienische Oper dirigieren.

— Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten wählte Max v. Schillings zum Vorsitzenden neben Dr. Max Dreyer und Dr. Ludwig Fulda.

— Xaver Scharwenka, der bedeutende Tondichter, Pianist und Lehrer seines Tonwerkzeuges, wurde am 6. Januar 70 Jahre alt. Wir werden gelegentlich auf diesen musikalischen Charakterkopf zurückkommen.

Bern. Unter Leitung von Prof. Juillerat vom Lehrerseminar in Pruntrut (Berner Jura) ist eine Anzahl von Lehrern nach Deutschland abgereist, um die großen deutschen Musikinstitute zu besuchen.

Coburg. Das Landestheater erwarb die romantische Oper „Fiamma" von August Langert.

✶ **Donaueschingen.** Die Gesellschaft der Musikfreunde gedachte anläßlich des 70. Todestags Konradin Kreutzers, der durch seine Tätigkeit als Fürstenbergischer Hofkapellmeister zu Donaueschingen besondere Beziehungen hatte, dieses Meisters am 14. Dezember durch Aufführung eines größeren Chorwerkes, Gesänge aus Goethes Faust. Kreutzers dem Fürsten Karl Egon gewidmete Faust-Musik stammt aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts, der Zeit, in der auch „Das Nachtlager" und „Der Verschwender" entstanden. Das einstündige Werk wurde unter Kapellmeister Burkards Leitung mit den

Solisten Fräulein Betzler und Prof. Feurlein (Stuttgart) ausgezeichnet wiedergegeben. Vorherging ein bisher ungedrucktes Quartett Kreutzers für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello, ein Werk von liebenswürdiger Anmut mit konzertierend behandelter Klarinettenstimme.

✱ **Dresden.** Professor J. G. Mraczek wurde als Leiter einer Meisterklasse für moderne Komposition an die Dresdner Musikschule berufen.

✱ **Kiel.** Die städtisch unterstützte Orchesterschule erledigte kürzlich unter Leitung ihres Studiendirektors Dr. Albert Mayer-Reinach eine Vortragsfolge „Mannheim und Mozart".

Köln. Die „Lyrische Suite für großes Orchester" von Erich Anders, die in Düsseldorf ihre Uraufführung unter Generalmusikdirektor Prof. Panzner mit außerordentlichem Beifall erlebte, hatte in einem Orchesterkonzert von Heinrich Knapstein im Gürzenich ihre hiesige Erstaufführung.

Leipzig. Die Gesanglehrerin Julia Hansen, die unlängst noch am hiesigen Konservatorium tätig war, ist am 29. Dezember in Berlin gestorben.

— Das hiesige Konservatorium ist vom Direktorium dem Staate angeboten worden.

✱ **Prag.** Der Tondichter Oskar Nedbal arbeitet an einer neuen zweiaktigen komischen Oper „Der Bauer Jacob", deren Buch nach einem Lustspiel von Lope de Vega sein Librettist Ladislav Novák verfaßt hat. Die Uraufführung dürfte im Prager Nationaltheater stattfinden. L. B.

✱ — Die Oper des Weinberger Stadttheaters, welche sich vor kurzer Zeit von dem Schauspiel getrennt hat, verlegte ihre Vorstellungen in den Heinesaal in Königl. Weinberge, wo gegenwärtig Operette und kleinere Oper gepflegt wird. Als nächste Neuheit soll die Oper „Der Drahtbinder" von Franz Skroup, dem Komponisten der tschechischen Nationalhymne, aufgeführt werden. Diese Oper stammt aus den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts und ist der jetzigen Generation fast ganz unbekannt. Es ist das erste auf tschechisches Libretto komponierte musikalische Bühnenwerk. L. B.

✱ — Vor kurzer Zeit hat sich ein neues Konzertorchester gebildet, welches der hiesige Künstlerklub ins Leben gerufen hat. Obgleich diese Tat eine Bereicherung des Musiklebens bedeutet und auch den Tonsetzern Gelegenheit geboten wird, ihre Werke hören zu können, ist es unter jetzigen Verhältnissen bedenklich, ob zwei Konzertorchester nebeneinander gedeihen werden. Die tschechische Philharmonie muß alle Kräfte anspannen, um sich zu erhalten, und ob sich für die Folge das andere Orchester erhalten wird, bleibt jetzt noch fraglich. L. B.

✱ — Der Opernregisseur des hiesigen neuen Deutschen Theaters Kapellmeister Siegfried Theumann wurde für die Saison 1920/21 an die Metropolitan-Oper in Newyork als Regisseur berufen.

✱ — Opernkapellmeister Alexander v. Zemlinsky soll zum künstlerischen Leiter der neuen deutschen Akademie für Musik bestellt werden und gleichzeitig die Meisterklasse für Komposition dieser Anstalt übernehmen.

✱ — Zum Obmann des Deutschen Männergesangvereins wurde Universitätsprofessor Sauer gewählt.

✱ — Im Verlage von Mojmir Urbánek ist soeben der Klavierauszug zu einem reizenden, in seiner Art einzigen Kindersingspiel namens „Ogaři" erschienen, das als Textverfasser Josef Kalda und als Tondichter Jar. Křička nennt.

✱ **Rostock.** Hans Pfitzners „Christ-Elflein" hatte am 1. Weihnachtsfeiertag am Stadttheater (Dir. Ludwig Neubeck) einen ausgezeichneten Erfolg zu verzeichnen. In den Hauptrollen bewährten sich die Damen Flohr und Fiedler und die Herren Dreßler und Seim. Musikalischer Leiter: Fritz Mechlenburg.

✱ — Aus Anlaß der 500 Jahr-Feier der Universität Rostock fand am Stadttheater unter Leitung von Direktor Ludwig Neubeck eine Festaufführung der Meistersinger statt. Neue stilechte Dekorationen und Kostüme und der auf 150 Mitwirkende verstärkte Chor vervollständigten das eindrucksvolle Gesamtbild (Sachs: A. Fischer, Eva: M. Weber, Stolzing: R. Schubert, Beckmesser: R. Seim). Die Aufführung ist ein Markstein in der Geschichte des Stadttheaters.

Wien. Leo Fall hat die Partitur einer großen Oper „Der goldene Vogel" vollendet.

— Für März plant R. Strauß die Uraufführung der neuen Opern „Die Dorfschenke" und „Meister Andrea" von Weingartner.

— Im Ronacher-Theater werden jetzt an Sonnabendnachmittagen volkstümliche Opernaufführungen unter Mitwirkung von Solisten der Wiener Staatsoper und der Wiener Volksoper veranstaltet.

— Im Redoutensaal der Hofburg wird das Operntheater schon in der kommenden Spielzeit Kammeropern unter der Leitung von Richard Strauß aufführen.

— Die Staatsoper hat die neue Einaktertrilogie von Puccini angenommen, die im April zur Aufführung gelangt und wahrscheinlich vom Tondichter selbst dirigiert werden wird.

Besprechungen

Neue Klaviermusik. In den Klavierwerken, deren Verbreitung ihrer ideellen Anerkennung immer noch nachhinkt, gehören die Übertragungen und Bearbeitungen des Altmeisters Carl Reinecke. Wie oft habe ich diese schönklingenden Stücke z. B. auf unsern Berliner Konzertprogrammen vergebens gesucht! Statt ihrer immer das dröhnende Blech unserer „Titanen" gefunden, die ja in Ermanglung eigner Einfälle auch in der „Bearbeitung" machen! Da muß denn namentlich der alte Bach bei ihnen Haare lassen. (Nomina odiosa.) Um so mehr habe ich mich dann über einige Hefte der älteren Art gefreut, auf die ich unsere Leser hiermit aufmerksam machen möchte. Eines betrifft Beethovens Ecossaisen. Sie bearbeitete Carl Reinecke frei für den Konzertvortrag (M. 1.50) — schwieriger als andere Ausgaben — und danach Fritz v. Bose vierhändig (M. 1.80), ein leicht spielbares Heft von sechs zusammenhängenden Nummern. Reineckes Geist, wie er sich in den Konzertübertragungen langsamer Mittelstücke aus Mozarts Klavierkonzerten offenbart, bekundet auch Konrad Rössers Bearbeitung der Romanze aus dem Es dur-Hornkonzerte von Mozart (M. 1.—), ein schönes zweihändiges Klavierstück, das groß klingt und doch leicht zu spielen ist. Sehr dankbar und ebenfalls nicht schwierig ist das von Fritz v. Bose zweihändig gesetzte Menuett aus Bizets Arlésiennesuite (M. 1.—). Schließlich möchte ich noch sechs vierhändige Originalklavierstücke des leider zu früh heimgegangenen, als Mensch wie Musiker gleich edlen Josef Liebeskind empfehlen. Sie erschienen als dessen W. 13 in zwei Heften (je M. 3.—) und zwar gleich den andern genannten Sachen im Verlage der Gebrüder Reinecke, Leipzig. Es sind kleinere formvollendete, schön klingende, nobel erfundene und sehr handliche, unschwere Meisterstücke, die den Gesamttitel „Aus frohen Tagen" haben und sehr vielseitigen Charakters sind: Marsch, Menuett, Walzer, Ständchen, Rondo, Galopp — sehr dankbare Vorspielmusik, auch für den Unterricht bestens geeignet. Druck und Ausstattung täuschen über das sonst allerwärts so grelle Kriegselend hinweg. B. Sch.

Scherzecke

Das verkannte Trompetensignal in der großen Leonorenouvertüre: Auf die Frage, ob das Nikisch-Konzert gut besucht gewesen sei, antwortete jemand, es sei so voll gewesen, daß „einer von den Musikern hätte draußen spielen müssen!"

„Haben Sie's auch gelesen?", fragte ein Orchestermusiker einen Berichterstatter: 62% der Kritiker sind Dilettanten. „Bei den Berufsmusikern ist der Prozentsatz noch höher", stach ihn der andere aus. Otto Marcus

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Max Unger, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske in Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

87. Jahrgang Nr. 3/4

Jährlich 52 Nummern. — Abonnement vierteljährlich M. 4.—. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto. — Einzelne Nummern 60 Pf. — Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Max Unger

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 29. Jan. 1920

Anzeigen: Die viergespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Alle Beiträge und sonstige Zuschriften sind zu senden an die Hauptgeschäftsstelle der „Neuen Zeitschrift für Musik" Leipzig, Königstr. 2

Die Entwicklung der neueren Musik und der Gesang

Von **Dr. Franz Schmutz**

Die Musik geht seit Wagner den Weg des Instrumentes; der Gesang geht seither den der Unfruchtbarkeit. Seit Hugo Wolf hat die musikalische Lyrik dieselbe Entwicklung genommen, die die Oper seit Wagner nahm. Wie im modernen Musikdrama der Komponist im Orchester sagt, was sein Genius ihn heißt, während er für den Sänger zwar ungeheuerliche Schwierigkeiten, aber keine Erfindung hat, duften die Herzensblümlein des Liederkomponisten im Klavierteile, während der Sänger recht oft nichts mehr und nichts weniger als müßig abseits steht. Es gibt in der modernen Kunst nichts Schwereres und Undankbareres, als in einem Musikdrama oder in einem Lied zu singen, und nichts Herrlicheres, als im Orchester oder in der Klavierbegleitung ein Medium des Komponisten zu sein. Aber wie wird dies bis heute gewertet? Gerade umgekehrt. Im Musikdrama wird für den Sänger geschwärmt, das Orchester, also die eigentliche Erfindung, eben mitgenommen; im Liederabend jubelt man der Sängerin zu, während der Begleiter nach Beendigung des Liedes mit der bescheidensten Hurtigkeit das Weite und die Türe sucht.

Wir müssen uns endlich bewußt werden, daß Wagners d r a m a t i s c h e M u s i k uns zur M u s i k ü b e r h a u p t geworden ist und daß Wagner, wenn er als durchaus dramatischer Musiker der Vernichter dessen, was man immer als Melodie bezeichnete, wurde, auch der Vernichter des eigentlichen Gesanges werden mußte. Sein Vorgehen im Musikdrama mußte für die Musik einseitig sein, das sagt schon das Wort Musikdrama, das sagt der Grundcharakter der Musik, das Gefühlsmäßige, und beweist die ganze Entwicklung der Musik seit Wagner, die in dessen Nachfolgern bei der mit dem Musikdrama gegebenen übergroßen Wertung des Verstandesmäßigen bei weitem mehr den Weg geistvoller Aneinanderreihung kleinerer Tonteile ging als den der ringenden Innerlichkeit.

Das muß einmal gesagt werden! Doch wir haben uns im vorhinein dagegen zu verwahren, unsrerseits gegen den riesengleichen, wie Wotans Sturmsäule aufragenden Meister auch einseitig zu sprechen. Denn er hat die Musik in seinem Musikdrama eben nur von einer Seite aus betrieben, einseitig gemacht haben sie erst seine neuesten Nachfolger, während unter seinen unmittelbaren Geistesschülern auf dem neu gewonnenen Gebiete gewaltige Meister erstanden wie Bruckner und H. Wolf.

Es ist vor allem zu bedenken, daß Wagner seine Musik einem Gedanken unterordnete, nämlich dem des Dramas, der Handlung. Da aber im Drama im Gegensatz zur Oper das Verstandesmäßige vorwiegt, ja bei Wagner so oft durch lange Seiten hindurch mit Absicht Verstandesgemäßes, ja direkt Philosophisches aufgesucht wird, mußte bei ihm die Musik buchstäblich unter die Dichtung gejocht werden. Das kann auch im Orchesterteil oft genug aufgezeigt werden. Bei Wagner ist eben die Musik meist nicht viel mehr als eine Dienerin der Dichtung und zwar der dramatischen Dichtung. Sie hat herzugeben, was sie für diese zu bieten vermag, also hauptsächlich Hebung der Textdeklamation im Gesang und Untermalung der Textstimmungen im Orchester. Selbst kann sie sich aber dabei nicht ausleben, zumal Wagners Drama auch noch einen bedeutenden Verstandeseinschlag enthält (vgl. sein Verhältnis zu Schopenhauer). Der Text ist zu rücksichtslos gegen die Musik, er redet, redet, erzählt, rezitiert, zählt auf und fragt und gibt zu selten der Musik Gelegenheit, ihr Gefühlsteil beizutragen. Bloß das Ausmalen und Festhalten einer Grundstimmung ist ein herrlicher Obolus, den des Meisters Gesamtkunstwerk immer wieder der Kunst der Töne zollt. Aber da ist gerade das Orchester der eigentliche Träger der Erfindung und im Orchester eben waltet die Motivarbeit, während der gesangliche Teil meist ein mehr oder minder freies Beigabsel ist, das zwischen Sprechkunst und Gesang in der Mitte steht. Wagner hat also die musikalische Erfindung in den Orchesterteil verlegt, während es ihm beim dramatischen Charakter des Textes vor allem zu tun war, diesen mit möglichst trefflicher und markanter Redegesangbetonung zu bringen. Je höher nun Wagner in dieser Entwicklung aufstieg, um so weiter ging der stimmliche Teil seiner Dramen den Weg vom Gesang zur Rede, um so stärker trat hier die stiefmütterliche Behandlung der eigentlichen Musik zutage, während das Orchester an vielen ausnutzbaren Stellen immer mehr auf neu aufglänzende, unerhörte Effekte und Feinheiten gelangte. Daß eine diese Richtung fortsetzende Entwicklung in der Musik von selbst bei unheimlich fortschreitender Harmonietechnik mit der Zeit so weit kommen muß (vgl. den Stimmteil in den Straußdramen), daß der einstige Gesang endlich bis zur Rede herabsinkt, während im Orchester der Komponist weitererfindet, ist wohl selbstverständlich.

Wagners Musikbehandlung im Drama, in der die Instrumente blühen, während der Gesang als solcher zurücktritt, hat nun Hugo Wolf in seiner Art auf die musikalische Lyrik übertragen. So ergibt sich von der neueren Liedkunst: 1. Die Erfindung des Komponisten liegt zum größten Teil im Klavier wie bei Wagner im Orchester. Der Text, den Wagner bis ins Einzelnste wertet und im Orchester zeichnet, findet im Klavierpart eine weit über Schubert hinausgehende Stimmungskleinarbeit bis ins Subtilste, natürlich durch die Motivbehandlung und die damit verbundene, eine mögliche Monotonie bekämpfende, stets angestrebte Akkordneuheit. Das alte System der bequemen Liedbegleitung ist damit zertrümmert wie durch Wagner die Orchestermanier der Oper. Es klingt aber bei dieser Art von Arbeit infolge der geringen Farbenmöglichkeit des Klaviers aus diesem eigentlich nur die halbe Seele des modernen Liederkomponisten, da er im Grunde mit Wagner instrumental denkt, weshalb auch nachträgliche Instrumentierungen wie etwa die

Schrekers (Wolflieder) so unvergleichlich wundervoller wirken. 2. Während es früher galt, im Lied fürs erste eine schöne Gesangsmelodie zu erfinden, wobei man die Begleitung mehr (Schubert) oder minder schematisch (oft Schumann) gestaltete, ja sich erlaubte, nicht nur im Klavierteil, sondern auch im Gesang zugunsten des musikalischen Gedankens den Text manchmal geradezu unrichtig zu betonen (Brahms), ist seit Hugo Wolf die Haupterfindung des Musikers in der Begleitung, und was die stimmliche Vorführung der Worte anbelangt, das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, richtig und sinngemäß und versgemäß zu betonen und — zu deklamieren. Kurz, der Gesang geht hier denselben Weg zur Rede, den er seit Wagner im Musikdrama geht. Wie wir in Wagners frühen Opern (Holländer, Lohengrin, Tannhäuser, Meistersinger) noch wirklich prachtvollen Gesang prangen sehen, so ist es auch in H. Wolfs frühen Liedern (Eichendorff, Mörike). Da sind noch wirkliche Melodien, die auch ohne Begleitung gesungen, wirken. Da glüht und brennt des Meisters tiefe Seele im Gesang noch ganz so heiß wie in der Begleitung, in die er sich im Laufe der Entwicklung sozusagen immer mehr zurückzieht. Und so zeigt das neuere Lied immer mehr die Erfindung im Klavierteil, während der Komponist wie der Musikdramatiker den Gesangsteil — als Musiker — nur nebenher dazutut. Daher auch die meist gänzliche Wirkungslosigkeit der allein vorgetragenen Gesangsstimme bei oft größter Wirkungskraft des allein vorgetragenen Klavierteils. Letzteres ist ein Beweis dafür, daß Klavier und Gesang im neueren Lied durchaus keine Einheit sind, sondern daß das Klavier wie bei Wagner das Orchester meist der Herr ist, der nicht selten allein aufstolzieren könnte, wogegen der Diener Gesang allein kläglich und melodiearm ist.

Man kann also wohl eine neue Entwicklung speziell des musikalischen Liedes erwarten derart, daß künftig auf Grund des seit Wagner und H. Wolf neu Gewonnenen und Gelernten in feinster Wortdarstellung und Begleitung, in Harmonie und Rhythmus usw. eine neue, herrliche Einheit zwischen wirklicher Gesangs- und instrumentaler Erfindung ersteht. Denn zu sagen, die Melodieerfindung sei ausgeschöpft, ist nur lächerlich. Melodien nach altgewohnten Harmonien befriedigen uns natürlich nicht, soweit nicht, als wir jeweils in der Musik vorgerückt sind, wozu noch kommt, daß wir seit Wagners stets mit neuen Akkorden überraschender Motivkleinarbeit viel zu einseitig erpicht sind, immer wieder neue Akkorde zu hören, während uns die horizontale Fortleitung der Töne infolge der so oft wiederkehrenden gleichen Motive ebenso einseitig minder faßt. Aber nachdem die Melodieführung zu jeder Zeit dem Stand der Harmonie entspricht, dürfen wir erwarten, daß künftige Musiker, die nicht nur die Harmonietechnik beherrschen, sondern auch Melodieerfinder sind, uns vom unseligen einseitigen Jagen nach neuen Klangeffekten (der Laie sagt Dissonanzen) und einer hier sich ins Unheimliche steigernden Technik (vgl. auf Seite des Rhythmus die einstige polyphone Übertechnik!) endlich befreien und uns auch eine neue Liedeinheit schaffen, deren Melodie aus den neuen Harmonien fließt und deren Harmonien auf der Höhe stehen. Warum begleite ich das Volkslied mit für den Musiker alltäglichen Akkorden? Weil die Töne seiner Melodie nicht über den Umkreis gewisser einfacher Harmonien hinausgehen. Daher ist es ebenso widersinnig, einem Volkslied eine komplizierte Begleitung zu geben, als es lächerlich wirkt, wenn ein einfaches, noch so schönes Bauernmädchen einen aufgedonnerten Hut auftut und stockhohe Stöckelschuhe unter die sonnverbrannten Füße nimmt. Warum unterscheidet sich H. Wolfs Melodie in der Tonführung ganz von der Schuberts? Weil sie aus den neuen Akkorden, die seit Wagner geboren werden, aufsteigt. Warum sollen uns also nicht die Götter kommen, die uns nun endlich wieder zu einem wirklich gesungenen Lied und zu einer wirklich gesungenen Oper bringen? Denn daß in der Musik das Melodische die Sonne ist, das beweist die ewige, modelose Schönheit des Volksliedes. Melodie aber wird nur aus dem Gefühl geboren; doch wie sie beschaffen ist, das ist die Frage ihrer Zeit und der Musikentwicklung.

Kommt es aber infolge der reichlich bekannten Ungunst der Verhältnisse für jedes neue Genie nicht zu einer neuen Entwicklung der vom musikalisch verdursteten besseren Teil des Volkes herbeigesehnten Melodik und damit nicht zu einer neuen musikalischen Wärme in Haus und Familie, so ist die schönste Aussicht, daß die bei der Überkultur der Technik innerlich degenerierte hohe Musik mit der Zeit von der trefflich blühenden Operette, in deren Liedern die Melodie ein sentimentales, vom modernen Publikum jubelnd gefordertes und vom Geschäft schmunzelnd verhätscheltes Dasein weiterführt, mit Haut und Haaren aufgefressen wird und daß allmählich 90% der in Wien bestehenden Theater in Operettenbühnen umgewandelt werden.



Aufruf zur Errichtung eines Grabdenkmales für Hugo Riemann

(Abdruck erwünscht.)

Die ungezählten Freunde, Kollegen und Schüler Hugo Riemanns werden es als eine Ehrenpflicht erachten, beizutragen zur Errichtung eines Grabdenkmales, dessen Ausführung bewährter Künstlerhand anvertraut werden soll. Der unterzeichnete Ausschuß bittet hierdurch alle, die sich dem Forscher, dem Musikpädagogen, dem Schöpfer der Phrasierung zu Dank verpflichtet fühlen, also auch die, denen er nur aus seinen Werken bekannt geworden ist, mitzuhelfen, daß seine letzte Ruhestätte auf dem Leipziger Südfriedhofe ein seiner Bedeutung würdiges Äußere gewinne. Beiträge wolle man bis zum 10. Juli d. J., an dem sich Riemanns Todestag zum ersten Male jährt, an das **Postscheckamt Leipzig** unter **Nr. 60962, Ausschuß zur Errichtung eines Hugo-Riemann-Grabdenkmales, Leipzig,** überweisen. Über die Eingänge wird s. Z. in der Neuen Zeitschrift für Musik quittiert werden.

Ende Januar 1920.

Der Ausschuß zur Errichtung eines Grabdenkmales für Hugo Riemann

Prof. Dr. **Hermann Abert,** Heidelberg; Prof. Dr. **Guido Adler,** Wien; Dr. **Alfred Einstein,** München; Geh. Regierungsrat Prof. Dr. phil. et jur. **Max Friedländer,** Berlin; Dr. **Theodor von Frimmel,** Wien; Prof. Dr. **Carl Fuchs,** Danzig; Prof. Dr. **Angul Hammerich,** Kopenhagen; Prof. Dr. **Engelbert Humperdinck,** Berlin; **Max Kalbeck,** Wien; Prof. Dr. **Theodor Kroyer,** München; Prof. Dr. **Hermann Müller,** Paderborn; Geh. Hofrat Prof. **Arthur Nikisch,** Leipzig; Prof. **Siegfried Ochs,** Berlin; Prof. Dr. **Hans Pfitzner,** München; Prof. Dr. jur. et phil. **Artur Prüfer,** Leipzig; Prof. Dr. **Curt Sachs,** Berlin; Prof. Dr. **Adolf Sandberger,** München; Prof. Dr. **Arnold Schering,** Leipzig; Dr. **Daniel François Scheurleer,** Haag; Prof. Dr. **Ludwig Schiedermair,** Bonn; Prof. Dr. **Max Schneider,** Breslau; Dr. **Georg Schünemann,** Berlin; Prof. **Georg Schumann,** Berlin; Prof. Dr. **Rudolf Schwartz,** Leipzig; Prof. Dr. **Friedrich Spitta,** Göttingen; Dr. **Max Unger,** Leipzig; Generalmusikdirektor **Bruno Walter,** München; Prof. Dr. **Karl Weinmann,** Regensburg; Prof. Dr. **Johannes Wolf,** Berlin.



Endlich!

Burlesk-romantische Oper von Edgar Istel
Uraufführung am Schweriner Landestheater

Besprochen von **Hans Meentzen**

Die großzügig und mit starkem künstlerischem Instinkt arbeitende Leitung des hiesigen Landestheaters bescherte einer interessierten Hörerschaft als Uraufführung die einaktige burlesk-romantische Spieloper „Endlich!“ von Edgard Istel. Der durch seine literarische Tätigkeit wie auch sein Opern-Schaffen

vorteilhaft bekannte Musiker kommt hier von einer neuen Seite. Es wird von Istel nicht mehr und nicht weniger versucht, als einen neuen Stil für die dem Aussterben nahe deutsche komische Oper zu schaffen. Ein Wagnis, das immerhin schon bemerkenswert wäre, auch wenn es nicht in einer Form unternommen würde, die eine Entwicklung verspräche. Das aber scheint hier der Fall zu sein.

Der nach einem älteren Lustspiel von O. Girndt vom Tonsetzer frei erfundene Text persifliert originell im Rahmen einer durchaus bühnenwirksamen, am Rhein spielenden Hochzeitsreisen-Handlung besondere deutsche Eigenheiten. Daß die Sentimentalität nicht vergessen wird, ist bei dem Geist, der schon das Textbuch durchweht, selbstverständlich. Aber auch sonst werden hier gar etliche Züge des Menschlichen und Allzumenschlichen von einem tiefer blickenden Psychologen sanft belächelt. Und die Musik lacht auch — ohne in die Operette herabzusinken.

Der Tondichter ist in der Lage, das sentimentale deutsche Volkslied zu karrikieren, anderseits eine auf der Szene outriert wirkende Stimmung wiederum musikalisch im Spiegelbild des Orchesters zu glossieren; er verwendet dabei geistreich in diesem Sinne (ohne abstoßend zu wirken) sogar gelegentlich Phrasen unserer bedeutendsten Tonmeister. Ein Offenbachscher Geist scheint hier am Werke zu sein, dessen weiteres Schaffen für die Entwicklung eines burlesken Zweiges der deutschen komischen Oper nicht zu unterschätzen ist. Die Partitur verrät den kundigen Musiker. Es klingt alles natürlich, ungesucht. Manchmal erinnert die Orchesterbehandlung an Leo Fall, ohne dabei in dessen gelegentliches „Auseinanderfallen" zu geraten. Es ist stets Leben und Farbe im Orchester, das klangliche Bild wird, weil ein reizvolles Licht das andere ablöst, nie langweilig.

Diese geistvolle Harmlosigkeit „Endlich!" erweckt entschieden den Appetit nach **mehr** aus Istels Feder. Auf diesem Wege scheint ein eigener Lustspielstil möglich; und dieser wird durch das offenbare feine Gefühl für musikalisch-rhythmische Wirkungen und Klangeffekte sowie theatertechnisches Geschick für Aufbau und Wirkung eines Opernbuches verbürgt. Hier ist ein musikalischer Schwank, der den Laien ergötzt und seinem Ohr gar wohl tut —, ja sogar den Fachmann schmunzeln läßt. Nicht wenig in dieser Zeit!

Die Aufführung stand unter Professor Kählers erfahrener orchestraler Leitung. Inszeniert vom Oberregisseur Lange, mit den Herren Rudolph Gerhart, Gerhardt Witting, Franz Biehler und den Damen Pia v. Luba und Lotte Lange-Bake (der tüchtigen, originellen Tochter des famosen Berliner Begleiters) stand sie in den Hauptrollen auf durchaus achtbarer Höhe. Die Zuschauer, anfangs erstaunt über so ungewohnte Kost, freuten sich bald der schönen Melodien, bald der geistvollen Art und spendeten am Schlusse reichen, ehrlichen Beifall, den Tondichter, Dirigent, Spielleiter und Darsteller ungezählte Male von der Bühne herab entgegennehmen konnten.

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Obwohl die Konzertflut dieser Wochen in gewohnter Breite vorüberrauschte, ist nicht viel darüber zu sagen. Es tauchten nur wenige Sondererscheinungen empor. Ich nehme wenigstens an, daß es dem außerberlinischen Leser gleichgültig sei, ob z. B. Bachs Weihnachtsoratorium so und so viele Male gegeben wurde oder Beethovens neunte Symphonie abermals ein paar Aufführungen erlebte. Und mit den Solisten wirds genau dasselbe sein. Daß die gefeierten Größen abermals gefeiert wurden und neben ihnen eine Unmenge zweifelhafter oder gar nicht zweifelhafter Größen über das Wasser zu kommen versuchten, dürfte unsere Leser ebensowenig interessieren. Mein letzthin gegebenes Bild hat sich ganz und gar nicht verändert. Das Konzertlokal reizt unsereinen nicht mehr; ja, sein durch Dunkelheit und Kälte unfreundlich gewordenes Wesen stößt geradezu ab. Die stets in dichten Scharen zuströmende Hörerschaft scheint allerdings anderer Meinung zu sein. Immerhin verdient dieses oder jenes Ereignis seine Anmerkung. So eine wahrhaft geniale Aufführung der Lisztschen Faustsymphonie durch S. v. Hausegger, die in der Konzertreihe der Freien Volksbühne stattfand. Ferner die der ersten Mahlerschen Symphonie durch Nikisch in den Philharmonischen Abonnementskonzerten. Gemahlert wird hier in Berlin immer noch stark. Gaben doch der begabte Dirigent Selmar Meyrowitz und der Baritonist K. v. Zawilowski einen Abend, an dem nur Mahlersche Lieder mit Orchesterbegleitung gesungen wurden: Lieder eines fahrenden Gesellen, Kindertotenlieder und „Lieder aus letzter Zeit". Das wurde denn im Verlaufe des Abends etwas langweilig. Mahler gehört eben zu den Tonsetzern, von denen man sagen kann: Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern.

Neu war uns der vielgerühmte Dirigent Hugo Reichenberger aus Wien. Er führte u. a. eine A-dur-Symphonie von Mozart und die italische von Richard Strauß auf, ohne uns jedoch damit in Extase zu setzen. Ausgezeichnet war der mitwirkende Baritonist Emil Schipper aus München, der besonders in der großen Hauptarie des Hans Heiling glänzte. Weiter wären aus dem 6. Symphoniekonzerte im Deutschen Opernhause zwei Neuheiten zu melden: eine Romantische Suite „Wandervögel" von Fr. E. Koch und eine Orchesterdichtung „Komödianten" von Kopsch. Die Suite ist ein modern, aber nicht extravagant instrumentiertes, formell ausgezeichnet gearbeitetes, in der Erfindung echt musikalisches Meisterwerk, das ohne Rückhalt weiterempfohlen werden kann; die Orchesterdichtung hingegen ein potpourriartiger, unselbständig und auch trivial erfundener Kompositionsversuch, der reiferen und fähigeren Tonwerken keinen Platz wegnehmen sollte. Dazwischen glänzte der Violoncellist Niedermayr durch den Vortrag von Tschaikowskys Rokokovariationen, die einem nun allgemach infolge ihrer ewigen Wiederkehr auf die Nerven fallen. Wenn die Violoncellisten wenigstens so viel Geschmack besäßen, da nur eine Auswahl zu spielen! Auch Arnold Földesy hatte sie auf dem Programme seines dritten Konzertes, das er mit dem Philharmonischen Orchester gab. Doch bedachte er uns vorweg mit Rob. Volkmanns Violoncellkonzerte. Er hatte dieses schöne Meisterwerk schon in seinem ersten Konzerte mit Klavier gespielt; jetzt freute man sich auch an der mustergültigen Instrumentation, die so echt konzertgerecht ist und allen denen als Beispiel dienen sollte, die da das Soloinstrument durch Orchesterlärm erdrücken und so die Pose des Bedeutenden annehmen zu müssen glauben. In der Violinliteratur tauchte der Geiger Issay Mitnitzky mit einem eigenen Phantasiestücke auf. Als Geiger war er wieder vorzüglich, als Tonsetzer nicht bedeutend; doch zeichnete sich sein Werk durch eine violingerechte Prinzipalstimme und eine wohlklingende Instrumentation aus. Sein berühmter Kollege Vecsey verabschiedete sich vor seiner Abreise nach Italien und Südamerika. Ein solches Abschiedskonzert gab auch der Pianist Claudio Arrau, der ebenfalls nach Südamerika ging, wo er beheimatet ist. An seiner musikalischen Qualität wurde ich irre: wer die erste Periode das Allegro von Beethovens Sonate Op. 31 N. 3 im breitesten Largo und so auch mittendrin bei der jedesmaligen Wiederkehr vorträgt, an dessen Musikverstande kann man zweifeln. Einen gewissen großen Eindruck hinterließ hingegen das Spiel der lange Zeit im Privatleben gebliebenen Pianistin Ella Pancera, die Griegs Amoll- und Liszts Adur-Konzert unter Nikischs Leitung zum Besten gab. Zwischendurch hörte man Berlioz' Phantastische Symphonie. Da standen die deutschen Französlinge auf dem Kopfe. Noch

besser kamen die aber im vorletzten Konzerte der Neuen Musikgesellschaft auf die Kosten. Hier dirigierte zuerst Hermann Scherchen eine der beiden Symphonien von Etienne Méhul, die sich als völlig lebensfähig erwies. Dann spielte Adolf Busch Kreutzers 19. Violinkonzert in D moll. Auch dieses klassische Werk wirkte in jedem Takte, zumal auch die Leistung des berühmten Geigers schlechthin klassisch war. Endlich kamen noch Operntanzsuiten von Rameau und Gluck, der seine Hauptwerke ja auch für die Pariser Grand'Opéra in französischer Sprache schrieb. So siegte das verlogene Frankreich ähnlich wie im Kriege: hier durch die Hilfe Amerikas und der deutschen Vaterlandsverräter, dort durch jenen Teil unserer Nation, dessen man sich als Deutscher schämen muß. So konnte den deutschen Michel auch eine Geigerin Magda Szemere durch den Vortrag des H moll-Konzertes von St. Saëns herausfordern: Ungestraft, weil deren leicht übersichtliche Zuhörerschaft aus Ausländern, aus deutsch-internationalem Lumpenpack und aus jenen „Gebildeten" bestand, die gar nicht wissen, wer St. Saëns ist, ja dessen Namen nicht einmal richtig aussprechen können. Der Pariser Poseur St. Saëns hat Deutschland, dem er den Hauptteil seines Rufes zu verdanken hat, stets beschimpft und beleidigt. Ein Deutscher in Paris wäre im andern Falle totgeschlagen worden. Ich weiß noch wohl, wie er in Weimar zu Beginn des Wagnerschen Kaisermarsches mit Aplomb die Hofloge, in die man ihn h. c. gesetzt hatte, verließ; wie er in der Berliner Philharmonie als echter Pariser Clown gegen die applaudierende Zuhörerschaft mit dem Taktstocke die Geste des Schießens machte, und andere Faxen mehr. Und da zetert ein französisches Musikblatt nun gegen die deutsche „Objektivität", wenn man als Deutscher in Deutschland beim Erklingen dieser durchaus überflüssigen Musik unter den verruchten gegenwärtigen Verhältnissen ebenfalls demonstrativ den Saal verläßt! Wirklich, diese französischen Hirne haben eine urkomische Logik.

Neben der gehörten älteren Instrumentalmusik muß ich auch der älteren Vokalmusik gedenken, um die sich zunächst Helene Siegfried Verdienste erwarb. Sie sang in ihrem ersten Konzerte mit Begleitung eines sogen. Kammerorchesters, in dem auch die Viola d'amour nicht fehlte, Arien von A. Scarlatti, A. Ariosti, G. Ph. Telemann und Hasse, sowie Oden und Lieder von Graun, Ph. E. Bach und Hasse, endlich auch die Kantate „I Lamenti d'Amore" von Gluck (herausgegeben von Josef Liebeskind). Dazu hatte man an reiner Instrumentalmusik noch eine Suite von Telemann und eine Sinfonia in E moll aus den „Concerti musicali" (Op. 6, Bologna 1698) von S. Torelli, beide nach der Ausgabe von Schering. Das war alles wohlgeraten und lehrreich. Auch der Madrigalchor des Akademischen Institutes für Kirchenmusik sang unter Leitung Carl Thiels Stücke aus der Zeit von Arcadelt und Lassus bis zur Gegenwart, zwischen denen das Cembalogeklimper Alice Ehlerts im riesengroßen Hochschulsaale komisch wirkte. Unter den Chören aber schoß C. M. v. Weber mit seinem edlen, klangvoll und klassisch gesetzten „Die Sterne" den Vogel ab. Schon vorher hatte die Madrigalvereinigung im vierten Konzerte des Magistrates von Berlin-Schöneberg gesungen und damit den Bürgersaal des Neuen Rathauses als ein durch seine Akustik ganz hervorragendes Konzertlokal inauguriert. Hier wirkte Editha Krengel, eine unserer besten jungen Geigerinnen mit. Sie war über Stil und Technik der D moll-Suite vom alten F. W. Rust, deren Schwierigkeiten selbst ein David in seiner Ausgabe mildern zu müssen glaubte, ebenso souveräne Herrin wie in der Wieniawskischen Virtuosenmusik — ein Talent ersten Ranges.

Aus dem Leipziger Musikleben

Der Besprechung Max Ungers über das 1. Konzert des Geigers Duci von Kerekjarto habe ich gelegentlich dessen 2. Abends kaum etwas hinzuzufügen. Nach der technisch vollendeten, künstlerisch aber unzulänglichen, weil unreifen, Wiedergabe einiger altklassischen Werke — darunter Bachs weichlich vorgetragener Ciaconna — spielte er einige Geigen-akrobatische Stücke von Wieniawski, Bazzini und ein „Menuett" genanntes Nichts aus eigener Feder. A. v. Sponer

Annie Jaffé — wenn auch nicht über eine volltönende, aber über eine äußerst umfangreiche, wohlausgebildete Stimme verfügend — bot an ihrem Liederabende anerkennenswerte Leistungen. In der Eingangsnummer ihrer Vortragsliste, den Adamschen Bravour-Variationen (mit obl. Flöte) zeigte sie ihre vorgeschrittene Technik im Kunst- und Ziergesang. Stimmungsvoll und vornehm gestaltete sie dann die Wiedergabe geschickt gewählter Lieder von Brahms, Liszt und Pfitzner. Begleitend wirkten exakt und verständnisvoll mit Fr. Doris Semmelrath-Wittich (am Flügel), sowie die Herren E. Knorr (Flöte) und H. Neuling (Waldhorn in E. Lindners Waldidyll).

Auch an ihrem 3. Liederabende widmete Elena Gerhardt ihre große Kunst wieder nur einem Tondichter: Meister Johannes Brahms. Trefflich war die Auslese aus der Fülle der genialen Tonschöpfungen und — wie nicht anders zu erwarten — wahrhaft künstlerisch und mit jeder neuen Darbietung lebens- und eindrucksvoller die Ausführung. Wohlbegründet erwies sich daher der reichlich gespendete, fortgesetzt sich steigernde Beifall, von welchem allerdings auch wieder ein gut Teil der vorzüglichen Begleiterin, Paula Hegner, galt. E. Böttcher

Im siebenten Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde war ein klassisches Werk zwischen zwei modernen eingebettet: Beethovens Tripelkonzert, dessen sich das vortreffliche Dresdener Trio (Wagner-Schneider-Bottermund) mit Sorgfalt und — stark verhaltener — Liebe angenommen hatte, zwischen Scheinpflugs geistvoller Lustspiel-Ouvertüre und Thomassins sinnlich warmer A moll-Symphonie, die im Geraer modernen Musikfest (1919) ihre stark erfolgreiche Uraufführung erlebt hatte. Ein Werk von ebenso starkem Wollen wie Können, an den Alten geschult, von modernem Empfinden getragen. Heinrich Laber war ihm ein Mittler von stark musikalischer Einfühlung; das Orchester klang ausgezeichnet. S.

Arthur Nikisch langte in der Ausdeutung der Brucknerschen Symphonien im 13. Gewandhauskonzert bei der sechsten an. Von neuem bewies er, daß er Ferdinand Löwe, der den Ruf des bedeutendsten Bruckner-Dirigenten besitzt, in seiner Art zum mindesten nichts nachgibt. Bei ihm kommt den Werken noch die feinere Nervigkeit und der feinere Klangsinn zugute. An sonstigen reinen Instrumentalwerken brachte er drei Stücke aus dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" von Beethoven und die Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" von Cornelius (Bearbeitung von F. Mottl), beide mit Recht in den Konzertsaal verpflanzt, weil das erste heute nicht mehr aufgeführt werden kann, der zweite nur noch selten gegeben wird. In der Arie „Ah! perfido" von Beethoven und in Orchestergesängen von Liszt und Berlioz bewährte Maria Pos-Carloforti ihren vortrefflichen Ruf einer mit wohlgepflegter ätherischer Stimme begabten Sängerin; daß das ausgesprochene Lied ihr eigentliches Gebiet ist und ihr der stärkere dramatische Nerv abgeht, konnte freilich dem anspruchsvolleren Zuhörer nicht entgehen.

In seinem zweiten Philharmonischen Konzert brachte Hans L'hermet wieder zwei fesselnde zeitgenössische Werke für Orchester: Philipp Scharwenkas formenschöne Sinfonia brevis (die aber trotz dem Beiwort schon länger dauert als eine mittlere Beethovensche) und des Flamen Duvosel gesund modernes, klangschönes und phantasiereiches symphonisches Gedicht „Der

Morgen". Die Ausführung bedeutete gegen das erste Konzert einen Fortschritt; der Kapellmeister befleißigte sich mindestens einer befeuernderen Stabführung. Aus dem Orchester trat der tüchtige Solohornist Emil Höfer vor, um sich seiner schwierigen Aufgabe, des prächtigen Konzertes von R. Strauß, anerkennenswert zu entledigen. (Der Pedant möge ihm die verschiedenen mißlungenen Stellen des heiklen, für das empfindlichste Tonwerkzeug geschriebenen Werkes ankreiden, wir werden uns hüten!) Wäre noch der Sopranistin Erika Voigt freundlich zu gedenken: Sie vermittelte Orchesterlieder von Mahler und Kaun mit angenehmer Stimme, ohne freilich immer die rechte Grenze zwischen echtem Gefühlsausdruck und Überbetonung zu finden.

Elly Ney spielt Chopin so gut, wie es einer geborenen Deutschen überhaupt möglich ist. Ihre beim letzten hiesigen Auftreten auffälligen technischen Mißgeschicke hinderten uns nicht, unser Urteil über sie als die berufenste Erbin der Carenno zu wiederholen. Der Reichtum ihres Anschlages an Abstufungen der Stärkegrade ist so groß, wie ihn nur je unsere Allerbesten besessen haben. Er ermöglicht es ihr, etwa ein Notturno so zu spielen, daß auch das f und ff noch bedingt stark zu hören ist. Sie verdient das volle Haus und den reichen Beifall.

Das Klingler-Quartett (Prof. K. Klingler, Heber, Fr. Klingler, Baldner) hat in Leipzig das Erbe des Böhmischen Streichquartetts angetreten, des einzigen, das ausverkaufte Häuser hatte. Und hat diesen Vorzug auch verdient; denn das Spiel der vier Herren ist gegenseitig so fein abgestimmt, ihre Auffassung so vornehm und bei aller schöner Zurückhaltung so voll warmer Anteilnahme für die Werke, daß man sich über den regen Zuspruch, den sie finden, nur freuen kann und höchstens wünscht, er möge auch andern derartigen Vereinigungen von ähnlichem Werte zuteil werden. Ihr zweiter Abend war Brahms (Cmoll, W. 51 I), Mozart (Esdur, Köchel 428) und Schubert (Amoll, W. 29) gewidmet.

Max Pauer ist einer von den ganz seltenen Musikern, die starke Geistigkeit mit ausgezeichnetem Musiksinn vereinen. Ein Musiker, der den Hörer zum mindesten stark fesselt, wenn er auf einen auch nicht etwa dämonisch einwirkt. So wie er z. B. die Hmoll-Sonate von Liszt vor uns ausbreitete — im Temperament stark beherrscht, anleitend, ohne schulmeisterlich zu werden —, kann das nur ein eigenartiger musikalischer Kopf.

Im 14. Gewandhauskonzerte erklang als einziges unbedingtes Orchesterwerk Mahlers zweite Symphonie (Cmoll), die wegen ihres Schlußchores „Auferstehungssymphonie" getauft worden ist. Ein Werk von zwar maßlos phantastischer Erfindung, aber nicht so glatt abzutun mit dem abschätzigen Worte „Kapellmeistermusik". Nikisch war ihm ein Mittler von unverwüstlicher Spannkraft und stärkster musikalischer Durchdringung. Die Sopran- und Altrollen fanden in Cläre Hansen-Schultheß und Frida Schreiber vortreffliche Vertreterinnen. Ein weiterer Gewinn dieses Abends war die treffliche Pianistin Ilse Fromm-Michaels, deren starke Geistigkeit, musikalische Warmherzigkeit und bedeutenden technischen Tugenden einen harmonischen Bund eingingen. Der starke Beifall war um so bemerkenswerter, als sie ein seltener gespieltes Werk mitbrachte: Rachmaninows drittes Klavierkonzert in Dmoll, ein prachtvoll klingendes Werk stark russisch-melancholischen Einschlags.

Im Winterfestkonzert der Pauliner, die erfreulicherweise regelmäßig etwas seltener Gehörtes bieten, gab es zwei kleine Uraufführungen: eine wirkliche in Heinrich Zöllners straffem und klangvollem Chor „Frühling wird es doch einmal" nach Fr. Rückert und eine bedingte (weil schon einmal in einer geschlossenen Veranstaltung geboten) in der „Deutschen Ehre", einem „1919 beim Friedensschluß" von Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, dem unermüdlichen Dirigenten des Vereins, vornehm modern vertonten, zu prächtiger Schlußwirkung erhobenen Gedicht von Fontane. An sonstigen Chören: Pfitzners wundervolle Klage (mit langem Baritonsolo), Max Oestens im Unisono-Satz gehaltenen, tüchtigen, unmittelbar wirkenden „Pilot" (auch mit Baritonsolo) und Stöhrs herzerquickendes, frisch zugreifendes „Lied der Waffenschmiede", endlich eine Reihe schöner z. T. humoristischer Gesänge von Löwe. Die Aussprache war ausgezeichnet, der Chorklang, wie jetzt immer bei den Paulinern, prächtig; hie und da wäre vielleicht eine etwas dunklere Tongebung den an sich ja sehr hellen jungen Stimmen (besonders einige tüchtige Tenöre!) noch mehr zustatten gekommen. Die Einzelpartien sowie eine Anzahl Gesänge von H. Wolf und Löwe vermittelte musikalisch und mit weicher und doch großer Stimme, seinen bedeutenden Ruf noch übertreffend, Friedrich Plaschke. Brandes dirigierte mit bekannter Frische und Begeisterung und führte auch die Begleitungen zu den Liedern am Klavier aufs feinste aus.

Im großen Saale des Konservatoriums war von der Vereinigung der Studierenden eine Versammlung einberufen, die Einspruch erhob gegen die geplante Errichtung einer staatlichen Hochschule für Musik in Dresden. Der Referent Dr. A. Aber gab Aufschluß über den Werdegang des Planes, zerpflückte die vom Dresdener Ausschuß jüngst veröffentlichte Denkschrift nach allen Regeln der Kunst und legte es den beteiligten Kreisen ans Herz, die Verstaatlichung des Leipziger Konservatoriums nach Möglichkeit anzustreben. Der Vortrag wurde mit starkem Beifall quittiert. Nach einer längeren Aussprache wurde eine Entschließung angenommen, von der Regierung werde erwartet, daß sie die vom Direktorium des Leipziger Konservatoriums (das übrigens dem Einspruch der Studierenden zustimmen ließ) angebotene Verstaatlichung der Anstalt durchführe. Wir werden demnächst über die Frage ausführlicher zu sprechen kommen. Dr. Max Unger

Rundschau

Oper

Darmstadt Die letzte Spielzeit des Hessischen Hoftheaters (gleichzeitig die erste des neuen Hessischen Landestheaters) stand unter keinem günstigen Stern. Die inneren Mißhelligkeiten nahmen einen immer größeren Umfang an, und ihr Hauptergebnis bildete der erzwungene Rücktritt Dr. Krätzers. Danach gab es zwar etwas Ruhe, sich zu erholen war man jedoch außerstande. Alle Pläne, Wünsche und Hoffnungen, mit denen man vergangenen Herbst zukunftsfreudig und gespannt der neuen Saison entgegen sah, lagen mit einem Mal begraben.

Den Neueinstudierungen von Rheingold und Walküre folgten die Siegfrieds und der Götterdämmerung (beide unter Balling), die erste wohlgelungen, die letzte in einer musikalisch, darstellerisch und szenisch sehr mäßigen Wiedergabe. Auch Mozarts Don Giovanni hätte besser herausgebracht werden sollen. Durch jahrelange Vernachlässigung Mozartscher Musik ist man aber jetzt schließlich hier soweit, Mozartschem Geist und Mozartschem Stil völlig entfremdet zu sein. Ähnliches gilt für den Bereich der deutschen Spieloper. Lortzing war mit einem einzigen Werk (Waffenschmied) vertreten, aber in einer so schwerfälligen Art und Weise, daß man auch hier erkennen konnte, wie sehr eine übertriebene einseitige Wagnerpflege die leichter geschürzte ältere Musik auf die Dauer beeinträchtigt. Ein typisches Merkmal besonders der zweiten Hälfte der Saison war die Gleichförmigkeit des Spielplanes, selten durchbrach eine Neuheit den müden Geschäftsgang: Humperdincks „Gaudeamus" und Adams „Toreador" oder, als wertvollstes, Bizets „Djamileh", dessen feine durchsichtige Partitur und farbensatte, blühende Musik von den Hörern kühl und empfindungslos entgegenge-

nommen wurde. Dem Orient wollte solches Gebahren nicht gefallen, er verschwand, alsbald von vielen vergessen, von wenigen betrauert. Verdi hatte ernstlich Mühe zu Gehör zu kommen; seit Jahren war er solches nicht gewöhnt. Zwei Werke und insgesamt fünf Aufführungen!

Von Gästen wäre einzig der Tannhäuser Josef Manns (Berlin) zu nennen, der aber durch eine unsaubere Aufführung stark beeinträchtigt wurde. — Das Ende der Spielzeit sah eine Reihe begabter Künstler aus dem Verbande der Bühne ausscheiden. Erich Kleiber, eine starke, entwicklungsfähige Eigennatur, folgte einem Rufe als erster Kapellmeister nach Elberfeld-Barmen. Bertha Schelper, seit 1915 für das hochdramatische Fach, wanderte nach Dessau, Alfred Stephani, langjähriger Bassist, wird künftighin sich nur noch dem Konzertgesang widmen, und die überaus sympathische Hedwig Weimann zieht Basel Darmstadt vor, während Hofrat Ottenheimer das Opfer der Theater-Intrigen wurde. — Neu verpflichtet sind: Balling und Oskar von Pander (aus Halle) als Dirigenten, Frau Hesse (Köln) als Hochdramatische und Jos. Schlembach (Straßburg) als erster Bassist.

Joseph M. H. Lossen

Halle a. d. S. Das Stadttheater trat in dieser Spielzeit mit Neueinstudierungen von „Zar und Zimmermann", „Die Hugenotten" und „Die Zauberflöte" hervor und führte dabei eine ganze Anzahl neuverpflichteter Stimmen ins Treffen. Etwas wirklich Hervorstechendes ist leider nicht darunter. Der neuverpflichtete Kapellmeister F. Wolfes, ein Schüler Pfitzners, beherrschte den Mozartschen Stil noch nicht völlig. Der Chor scheint vor wie nach das Schmerzenskind unserer Oper zu bleiben, wenigstens löst er seine Aufgaben immer mit wechselndem Glück. Direktor L. Sachse wendet sich vor wie nach mit reifstem Verständnis und geläutertstem Geschmack der Regieführung zu.

Die Pfitznerwoche brachte dem Münchner Meister den verdienten großen Erfolg. Das Stadttheater und sein Direktor L. Sachse haben mit der Pfitznerwoche hohe Ehre eingelegt, und in den Annalen der Geschichte des Theaters werden die vier Veranstaltungen mit goldenen Lettern verzeichnet stehen. Am ersten Abend ging der dramatische Erstling Pfitzners, „Der arme Heinrich" in Szene. Der ernste, lichtlose Stoff ist zwar wenig geeignet, auf die breite Menge zu wirken, doch ist die Oper in jeder Hinsicht als ein hochbedeutendes Werk anzusprechen; um so mehr als sie Pfitzner als 24jähriger schrieb. Direktor Sachse hatte dem Werke einen farbenprächtigen szenischen Rahmen gegeben und ließ in feiner Weise das Licht als sichtbaren Begleitton der Handlung mitwirken. In den Hauptrollen waren erfolgreich tätig: Dina Mahlendorf (Hilde), Hilde Voß (Agnes), Oskar Bolz (Heinrich) und Fritz Kerzmann (Dietrich).

Als zweite Veranstaltung folgte ein Liederabend mit einer Kammermusikeinlage. Infolge mehrerer Absagen halfen zwei Kräfte der hiesigen Oper, nämlich Dina Mahlendorf und Oskar Bolz erfolgreich aus. Das Pfitznersche Lied trägt, weil es vielleicht zu einseitig auf intime Wirkungen eingestellt ist und der äußeren Reize (im künstlerischen Sinne!) etwas entbehrt, nicht allzustarke Werbekraft in sich. Am meisten gefielen das entzückende Rokokobildchen „Sonst" und das launigfröhliche „Gretel". Prof. Heinrich Kiefer spielte mit dem Komponisten die Cellosonate Fis-moll, ein formvollendetes Werk voll weichversonnener und sprühend-lebendiger Gedanken. — Tags darauf folgte die Spieloper „Das Christelflein", die sich als ein echtes Stück musikalischer Weihnachtspoesie auswies. Das gleichnamige Märchen von Ilse v. Stach lieferte dem Komponisten den Stoff. Die Musik trifft die Märchenstimmung wundervoll. Unter Leitung des Tondichters verlief die mit aller Sorgfalt und Liebe vorbereitete und ausgezeichnet besetzte Aufführung höchst anregend. Das Szenische, als dessen geistige Urheber Direktor Leopold Sachse und Kunstgewerbeschuldirektor Paul Thiersch zu betrachten sind, kann in diesem Falle geradezu als sehenswert bezeichnet werden. So konnte das Werk einen durchschlagenden Erfolg erringen. In der letzten Veranstaltung trat uns vorzugsweise der „Dirigent" Pfitzner näher. Auch in dieser Eigenschaft zeigte sich der Meister als eine markante Persönlichkeit, die ganz über dem Stoff steht und in der Auslegung aus dem Vollen schöpft. Zu Schumanns Romantik (D-moll Symphonie) verbindet ihn eine Wahlverwandtschaft. Beethovens Siebente wurde mit ihrem glänzend herausgebrachten Finale ein Erlebnis. Einige Orchesterlieder für Sopran (Gertrud Meinel-Dresden) und Bariton (Wilhelm Guttmann-Berlin), höchst fesselnd instrumentiert und zum Teil auf große melodische Linien und wuchtige Akzente eingestellt, ergänzten das Programm. Die „Klage", nach einem zeitgemäßen schönen Text vertont, wurde mit ihrem hymnusartig gesteigerten Schluß stürmisch zur Wiederholung verlangt. Pfitzner wurde allenthalben aufs Lebhafteste gefeiert.

Paul Klanert

Graz Das traurige künstlerische Ergebnis meines trübseligen letzten Berichtes kann durch die folgenden Mitteilungen kaum wesentlich verbessert werden. Ende Juni fand die eigentliche Spielzeit ihr Ende; es tat sich ein „Sommertheater" der engagierten Mitglieder auf, das nur Operetten und Possen ans Tageslicht förderte. In den übrigen $4^1/_2$ Monaten erschienen bloß sechs verschiedene Werke als neueinstudiert auf dem Spielplan, ferner eine Erstaufführung und eine Jubiläumsaufführung. Seit Kriegsbeginn waren die lebenden italienischen Tonsetzer vom Spielplan ferngehalten worden. Daher bedeutete die Vorführung von „Cavalleria rusticana", „Der Bajazzo" und „Die Bohème" einen ungeahnten Kassenerfolg, der sich in ganzen Serien von ausverkauften Häusern kund tat. Die Bajazzo-Tragödie verdankte überdies dem aufs tiefste erschütternden Canio Alois Hadwigers, die Bohème dem Belkantisten Karl Fischer-Niemann als Rudolf diese nachhaltige Wirkung. Eine gute Aufführung der Oper „Der Barbier von Sevilla" fand in Adolf Permanns leichtflüssigem, eleganten Figaro einen fesselnden Mittelpunkt, eine Ausgrabung des alten Öperchens „Das Glöckchen des Eremiten" in der entzückenden Rose Olga Barcos besondere Anziehung. „Die Meistersinger von Nürnberg", das einzige Wagnersche Drama, das in diesem Zeitabschnitte neu erschien, ließ in der Wiedergabe vor allem Wagners Geist vermissen. Kein einziger Solist vermochte den Anforderungen, die man zu stellen berechtigt ist, ganz zu entsprechen. Unter Leitung Wilhelm Kienzls, der aufs herzlichste gefeiert wurde, ging „Der Evangelimann" zum 100. Male in Graz in Szene, wobei Alois Hadwigers Matthias eine in jeder Beziehung ergreifende Leistung bot.

Als Neuheit (die einzige des ganzen Spieljahres!!) erschien die Oper „Schahrazade" von Bernhard Sekles. Erschien und — verschwand. Trotz sorgfältiger Vorbereitung und musikalischer Leitung, für die Oskar C. Posa, und märchenhafter Ausstattung, für die Julius Grevenberg verantwortlich ist, war dem Werk kein Erfolg beschieden. Fast keine Handlung, fast kein Charakter, nur — Erzählungen und Marionetten. Der Musiker tat ein Übriges, schuf keine Gesangspartien, keine melodischen Ruhepunkte für die Singstimme, die nur Intervalle von sich geben darf und dabei noch von einem dickleibigen Orchester unterdrückt wird. Sekles ist gewiß nicht unbegabt: ein musikalischer Maler, der für den Orient überzeugende Farben mit Hilfe durchklingender Sekunden, alterierter leitetonloser Harmonien, fremdartiger Septimenklänge mit dem ganzen Apparat von Mandolinen, Tamtam, Celesta, Xylophon, Triangel und Castagnetten zu finden weiß. Aber das Ergebnis ist eine morgenländische Rhapsodie, ganz gewiß keine morgenländische Oper. Minna Tube als Schahrazade leistete das Menschenmögliche zur Rettung des Abends — vergeblich. Der schwerste Vorwurf liegt nicht darin, daß man überhaupt das Werk brachte — man soll und muß Neues bringen —, sondern darin, daß man sonst nichts brachte, daß die „Schahrazade" die Neuheit der Spielzeit war. . .

Dr. Otto Hödel

Prag Mit Bizets Oper „Carmen“ hat unlängst im Neuen deutschen Theater ein neuer Kapellmeister, Georg Szell, sein Amt angetreten. Der feurige, junge Kapellmeister ist den Pragern nicht neu, da er hier vor Jahren als klavierspielendes Wunderkind in einem philharmonischen Konzerte auftrat und sogar mit einer eigenen Tondichtung aufwartete. Szell hat seither tüchtig zugelernt und sich namentlich in der Schule Richard Straußens in Berlin die für den Theaterkapellmeisterberuf nötigen Fähigkeiten erworben. Über sein besonderes musikalisches und kapellmeisterliches Können läßt sich ein abschließendes Urteil nach einer einzigen Vorstellung nicht fällen. Eines hat man jedenfalls gemerkt, daß der neue Kapellmeister mit aller inneren und äußeren Macht seiner Persönlichkeit darnach strebt, er selbst zu sein, und daß noch alles voll Sturm und Drang in ihm ist. An tüchtigen Kapellmeistern hat nun unsere deutsche Oper wahrlich keinen Mangel; denn neben Alex. Zemlinsky als wirklich erstem Kapellmeister wirken gegenwärtig D. Jalowetz und Siegfried Theumann, dieser gleichzeitig als Opernspielleiter. Hoffentlich sind nun auch die musikalischen Taten darnach! Vorläufig steht unser Opernensemble ganz unter dem Eindrucke der zahlreichen Neuverpflichtungen, die zu seiner Auffüllung abgeschlossen wurden. Vielleicht werden diese sogar nutzbringend für unsern ganzen Opernbetrieb sein, weil die durch sie hervorgerufenen zahlreichen Neubesetzungen eine so ziemlich völlige Neueinstudierung der aufgeführten Werke erfordern. Im Sopranfach allein haben sich bisher drei neuangestellte Sängerinnen hören lassen, die Damen Böhm, Klepner und Gehrt, von denen namentlich die aus der Schule des Wiener Konservatoriums kommende jugendlich-dramatische Sopranistin Klepner mehrversprechend scheint. So vielverheißend die Anfänge im Sopranfache, so trostlos sind die Aussichten im Tenorfache: Wie die letzte Spielzeit mit einer Tenornot schloß, so setzte die neue ein; Schmieter ist wiederum als Gasttenor erschienen und soll, wie ich gehört habe, künftig ständig in dieser Eigenschaft bei uns wirken.

Edwin Janetschek

Konzerte

Bayreuth Hier hat sich seit einiger Zeit eine „Gesellschaft der Musikfreunde“ begründet. Das Unternehmen, den Bayreuthern während der festspiellosen Zeit gute Konzerte bieten zu wollen, ist doch so lobenswert, daß es für die führenden Personen nicht nötig ist, sich vor der Öffentlichkeit mit ihren Namen ängstlich zu verbergen. Oder sollte es im Deutschen Reich wirklich einen Verein ohne Vorstandschaft geben? O Ben Akiba! Bisher ist eigentlich nur der Leiter der Konzerte, Herr Kapellmeister Kittel, namentlich bekannt geworden und man geht wohl nicht fehl, wenn man einzig in ihm die Gesellschaft der Musikfreunde mit ein paar Getreuen verkörpert findet. Das erste Symphoniekonzert fand mit der ehemaligen Koburger Hofkapelle als Orchesterkörper statt. Eingeleitet wurde der Abend mit einer Mozartschen D-Dur-Symphonie. Leider wurde dieses Werk gar zu grob angefaßt. Ein mozartisches Forte darf eben kein modernes Fortissimo werden, auch wenn „nur“ 2 Trompeten und 2 Hörner besetzt sind. Im folgenden Klavierkonzert in C-moll von Beethoven lernten wir in Hilde Bockmayer aus Berlin eine begabte Pianistin kennen. Leider reichte ihre physische Kraft nicht immer aus. Dem Klavierkonzert folgte die liebliche Pastoralsymphonie und die Leonore III von Beethoven. Beide Werke waren in ihrer Darbietung wohl die glänzendsten am Abend. Die Koburger Hofkapelle entledigte sich ihrer schweren Aufgabe mit bestem Erfolg, wenn man auch das Gefühl hatte, daß bei routinierter Führung mehr zu erreichen gewesen wäre. Besonderes Lob verdienen in ihrer Tongebung die Celli. Jedenfalls durfte Herr Kapellmeister Kittel den zahlreich gespendeten wohlverdienten Dank für seine Mühewaltung entgegennehmen.

-r-

Freiburg i. B. Das einheimische Musikleben hat sich im Jahre 1919 wieder lebhaft entwickelt, die Männerchöre sind wieder in Tätigkeit getreten, der Chorverein wird nächsten Herbst folgen, und zwar ist beabsichtigt, Herrn Schwantge Einfluß auf die Gestaltung des hiesigen Konzertwesens einzuräumen, um, was sehr zu wünschen wäre, größere Einheitlichkeit als früher zu erzielen. Die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters fanden seit Ende Dezember im Stadttheater oder im Paulussaal statt unter abwechselnder Leitung Kapellmeister Munters und Julius Weismanns. Weismann brachte als Neuheit Regers Mozartvariationen für Orchester und, wofür wir uns nicht begeistern konnten, Joseph Haas' Heitere Serenade. Außer Maria Philippi und dem Geiger Kötscher aus Basel traten in diesen Konzerten einheimische Solisten auf, wie die Pianisten Hobohm, Schelb, Julius Weismann, die Opernsängerin F. Cleve. Die Solisten- und Kammermusikkonzerte wurden mit vereinzelten Ausnahmen im Museumssaal abgehalten. An einem Abend, an dem auch Erstlingslieder unseres Organisten, Tondichters und Chormeisters der Concordia Franz Philipp das Licht der Öffentlichkeit erblickten, spielten hier Herr Kötscher und Kapellmeister Berend mit großem Schwung die Cismoll-Sonate W. 21 von Dohnanyi und machten uns in prächtiger Ausführung mit den geistreichen „Grillen“ von Joseph Haas bekannt. Die Basler Geigerin Anna Hegner und Julius Weismann brachten in ihrem diesjährigen Konzert zum ersten Male eine Sonate in Dmoll für Violine allein und 6 Klavierstücke, beides bedeutende und tiefe Arbeiten Julius Weismanns. Um geistliche Musik bemühte sich in zwei Kirchenkonzerten Professor Heinrich Zöllner, der mit einem kleinen, aber aus geschulten Stimmen zusammengesetzten Chor außer einem Requiem und Chören eigener Arbeit sowie V. Andreaes „Vater unser“ auch solche von Palestrina, Lotti, Orlando di Lasso, Hasse zum Vortrag brachte. — Von auswärtigen Solisten, die hierher kamen, seien genannt Walter Kirchhoff, Hensel, der Baritonist Helge Lindberg, die als Konzertsängerin weniger hoch zu schätzende Opernsängerin Hafgreen-Waag, der Geiger Duci Kerekjarto und Alfred Hoehn. Erfreulicherweise fehlte es nicht an bester Kammermusik, es kam das Gewandhausquartett, zuerst mit der ausgezeichneten hiesigen Pianistin Gräfin Wrangel, dann in einem höchst eindrucksvollen Zyklus von Konzerten mit dem Ehepaar Kwast-Hodapp; das Berberquartett an zwei Abenden, ebenso das Klinglerquartett, das Münchener Trio Lampe, Berber, Hegar. Den glänzenden Abschluß bildeten, erst im Juli, zwei Abende, einer mit der Pianistin Roth-Kastner von hier, des Roséquartetts, die in höchster Vollendung boten, was sich an kammermusikalischer Wirkung Edles erdenken läßt; besonders wertvolle und seltene Gaben waren Divertimento Esdur, Streichtrio von Mozart, von Boccherini ein Streichquintett und Schuberts Streichquintett W. 163, bei denen Eduard Rosé von Weimar das zweite Violoncell spielte.

Prof. Dr. H. Sexauer

Graz Wintersnöte, Mangel an Licht und Wärme unterbrachen das Spieljahr monatelang! Dafür wurde weit in den Hochsommer hinein musiziert, als ob uns wirklich der Himmel voller Geigen hinge. Die Ungunst der Verhältnisse machte sich vor allem in der Orchestermusik und im Vereinsleben bemerkbar: Wir mußten auf die gewohnten Symphoniekonzerte unseres Opernorchesters, die Kapellmeister Posa bisher tatkräftig und erfolgreich leitete, verzichten, und unsere Chorleiter hatten Mühe, ihre Scharen wieder zu sammeln und zu schulen. Noch vor dem unglückseligen Umsturze brachte der um unser Kunstleben hochverdiente A. v. Zanetti mit der Garnisonkapelle die „Fantastische“ von Berlioz und Sindings Violinkonzert mit unserem Landsmanne, dem vortrefflichen Geiger B. Schuch zu tadelloser Aufführung. Im dankenswerten Streben, Talente zu fördern, vermittelte Zanetti auch die Bekanntschaft mit Schafraneks symphonischer

Dichtung „Isonzo", die, getragen von vaterländischer Begeisterung, lebhafte Zustimmung fand. Einigermaßen sorgte für Orchesterklang der „steierm. Musikverein". Zum Ereignis ward ein großes Orchesterkonzert, bei dem man den strebsamen Direktor des Vereins Dr. R. v. Mojsisovics als Tondichter endlich näher kennen lernte. Aus seiner zweiten Symphonie (einer viersätzigen Barock-Idylle), aus der markigen „Hindenburg-Ouvertüre", aus drei Sätzen aus der Oper „Die roten Domino", einer dramatischen Szene für Sopran und Orchester, aus Chören und Liedern gewann man das Bild eines erfindungsreichen musikalischen Kopfes, der, durchaus modern, sich besonders glücklich auf wirksame Rhythmik und Humor versteht. Großtaten vollführten mit ihren Kräften und mit Unterstützung des Opernorchesters unsere Chorvereine. Der „Männergesang- und Singverein" ließ unter Posas fast zu strammer Führung „Haydns Jahreszeiten" mit den Einzelsängern Hadwiger, Pampichler und Frl. v. Formacher erklingen. Eine geradezu erstaunliche Regsamkeit entfaltete jedoch Dr. J. v. Weis-Ostborn an der Spitze des deutsch-evangelischen Gesangvereins „Gothia". Siegreich bezwang er Brahms' „Schicksalslied", Beethovens „Neunte" mit den Solisten unserer Oper, und Mahlers „Zweite", bei der Paula Heimel, Martha Streng und Minna Tube die Soli sangen. Außerdem gedachten unsere Akademiker in einem Chorkonzert mit Cornelius' „Mitten wir im Leben sind" unserer Dahingeschiedenen und sangen in gewohnter Vollendung alte und neue Volks- und Heimatlieder. Mit Einzelgesängen machte sich hiebei Isolde Keiter angenehm bemerkbar. Der „Steirische Sängerbund" sang den ihm zum 25jährigen Bestandsfeste vom heimischen Altmeister J. Gauby gewidmeten Chor „Frisch gesungen", sowie drei Preishymnen des „Roten Kreuz" (zu Worten von Dr. Franz Seelich), auf daß das Volk selbst sage, welche ihm am besten behage. Wie vorauszusehen war, fiel die Wahl nicht auf das musikalisch wertvollste Werk. Mit ehrlicher künstlerischer Begeisterung führte Sangwart D. Ocherbauer den „Deutsch-evangelischen Gesangverein" zu schönen Erfolgen. Bei diesen Kirchenkonzerten kam auch eine Kantate „Dreifach große Liebe" (für Tenor, Orgel und Streichorchester) vom heimischen Theoretiker L. Suchsland zur Uraufführung. Ein kunstgefügtes, wirksam aufgebautes Werk, das zu den gehaltvollsten der modernen, religiösgestimmten Tonschöpfungen zu zählen ist. Von den Veranstaltungen einzelner heimischer Künstler hatten die Kompositionsabende ihre besondere Bedeutung: J. Marx mußte bei der Erstaufführung seines Klavierkonzertes leider auf das Orchester verzichten. Er begnügte sich, das leidenschaftsvolle, farbenprächtige Werk, das ich „Das moderne Klavierkonzert" nannte, dem glänzenden Virtuosen Professor Kessisoglu (Wien), der sich auch mit anderen Schöpfungen unseres Landsmannes als ein idealer Marx-Spieler bewährte, zu begleiten. Eine äußerst angenehme Überraschung boten die von Frl. Pfleger und Herrn Permann zur Uraufführung gebrachten Lieder Hans Holenias, eines sehr begabten Schülers Rezniceks. Voll Schwung und packender Rhythmik, modern im guten Sinne und dabei dankbar werden diese Gesänge den Namen ihres Schöpfers weithin bekannt machen. Zu voller Achtung nötigte der Suchsland-Schüler Dr. Fr. Streintz mit seinen Klavierstücken (Sonate) und Liedern schon ob seines hohen künstlerischen Strebens. Eine zarte musikalische Seele tönte aus den Schöpfungen Michaela v. Kodolitsch, die eine besondere Begabung für kleinere, zierlich und anmutig bewegte Sachen zeigte. Die Liedkunst vertraten mit gelungenen Neuheiten auch Posa und H. v. Zeis.

Auserlesenen Genuß bot der Pianist G. Peters, den wir gerne zu den Unsrigen zählen. Er drang zutiefst in den Geist unserer großen Klassiker ein, die er mit feinster Anschlagskunst meistert. Auch im Triospiele mit den Herren Czerny-Herter und W. Schneider riß er zu aufrichtiger Bewunderung hin. Weniger glücklich schnitt Konzertmeister Czerny-Herter bei seinem Sonatenabend mit Posa ab, da dieser vieles zu derb-kapellmeisterlich anpackte und besonders Mozart grob anfuhr. Mit ihrer Geige erspielte sich die temperamentvolle Virtuosin A. Swoboda viel verdienten Beifall. Zum klassisch empfindenden Künstler zeigte sich K. v. Baltz gereift, der sich wiederholt hören ließ. Der reinen lyrischen Gesangskunst huldigten Dr. N. Moro, Erna Maria Herwelly und die bewährte Brahms-Sängerin G. Puk-Fürth. Weit über Gebühr strömten unsere Opernkräfte dem Konzertsaale zu. Man schien den Stilunterschied nicht begreifen zu wollen. Zum Liedgesange zeigten sich nur die Damen Pfleger und Kindermann und die Herren Schreiner, Permann und allenfalls der Tenorist Fischer-Niemann berufen. Um die Klavierbegleitungen machten sich bei all diesen Konzerten die Herren Dr. Böhm, Krehahn, Markowitz, Dr. Poschacher, Dr. K. Schuch und K. Schenkl zumeist sehr verdient. Als tüchtige Organisten betätigten sich Chordirektor Kern und Musikvereinslehrer Michl. Eine recht ersprießliche Tätigkeit entfalteten unsere Musikschulen; allen voran wieder der „steierm. Musikverein" mit einer Reihe von Kammermusikabenden, die vornehmlich zeitgenössischen Tondichtern gewidmet waren. Von den Schülern ragten O. Siegl mit einem geschickt gemachten, allerdings harmonisch gar zu grellen Streichquartett in Cmoll und der sehr begabte junge Orchesterdirigent Glinschek hervor. Das Schlußkonzert der Musikschule J. Stolz ward leider zur Trauerfeier für den greisen Meister, der jahrzehntelang unermüdlich und erfolgreich musikalisch-künstlerisch und erzieherisch tätig war. Sein Heimgang bedeutet für uns einen schweren, schmerzlichen Verlust.

Als hocherfreuliche Regungen zu neuem künstlerischen Aufstiege, der uns in den verpöbelten Zeiten doppelt nottut, möchte ich die Gründungen einer „Grazer Urania", die anregende Wiener Volksmusik- und Schubert-Abende veranstaltete, und des Künstlerbundes „Freiland" begrüßen, der Schubert, Wolf und Dehmel vorführte und eine durchgreifende Konzertreform anstrebt.

Über die fremden Künstler, die man auch anderswo kennt, kann ich mich noch kürzer fassen. Es genügen die Namen: Backhaus, Weingarten, Munk, Kessisoglu mit Jankowich, Melitta Heim, Kiurina, Foerstel, Pfiffer, Balzer, Bandler, Dr. Naka. Grümmer spielte mit Franz Mittler dessen hübsche Cellosonate in Gdur. Neu war Minnie Tomschinsky, eine vorzügliche Schülerin Hubays und Hubermanns. Das Wiener Konzerthaus-Quartett und die Fitzner sorgten für Kammermusik. Beifällig begrüßt wurden auch die Wiener „Lutinisten", deren Wollen sich aber größer als ihr Können zeigte. Nur die Harfenspielerin Mitzi Mick beherrschte ihr Instrument vollends. Es war zudem ein von Haus aus unmögliches Unternehmen gewesen, im Rahmen eines einzigen Abends die Musik von vier Jahrhunderten behandeln zu wollen. Julius Schuch

Halle a. d. S. Die Konzertzeit begann diesmal in Hinsicht auf die zu erwartenden Schwierigkeiten in Heizung und Beleuchtung ungewöhnlich früh. Kein Geringerer als F. v. Vecsey eröffnete sie verheißungsvoll. Kurz darauf stellte sich Margarete Mandelstamm mit einem gewählten Programm als technisch weit geförderte und musikalisch feinempfindende Geigerin vor. Prof. R. Reitz und Dr. E. Latzko hatten sich vorgenommen, an fünf Abenden die Entwicklung der Violinsonate von Biber und Corelli an bis zu Pfitzner, Busoni und Strauß hin zu zeigen und lösten ihre fesselnden Aufgaben glänzend. Schönen künstlerischen Gewinn brachte ein Abend der Brüder Günsburg, von denen der Pianist allerdings höher in seinen Leistungen zu bewerten ist als der blinde Geiger. In einem Konzert des Händelvereins hörte man den bedeutenden Bachspieler A. Landmann aus Mannheim und Dr. W. Rosenthal als stilsicheren Bachsänger. Im ersten Symphoniekonzert des Stadttheaterorchesters dirigierte F. Busch (Stuttgart) Beethoven, Bach und Brahms und erwies sich allenthalben als ein Orchesterleiter von ungewöhnlicher rythmischer Energie und grundmusikalischem Empfinden. Ein Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit der bedeutenden

Trio-Vereinigung Schumann-Hess-Dechert. Als Sängerin wirkte hier die stimmbegabte E. Ohlhoff mit. An bedeutenden Gesangskräften ließen sich hören W. Kirchhoff, Elena Gerhardt und Hermine Bosetti, doch war diese stimmlich und seelisch offenbar nicht gut aufgelegt. Als ein ganz hervorragendes Gesangstalent ist Milda Hornickel anzusprechen. Die junge Künstlerin ist technisch jetzt schon ganz fertig und verfügt über eine der schönsten Sopranstimmen, die man zur Zeit hören kann. E. v. Pander, ein dramatischer Sopran, holte sich namentlich mit den „Liedern eines fahrenden Gesellen" von Mahler reichen Erfolg. Die junge Konzertdirektion Kummerohl trat mit verschiedenen wertvollen Veranstaltungen hervor, ohne indeß in der Öffentlichkeit das nötige Verständnis damit zu zu finden. Man hörte u. a. die glänzende Pianistin F. Kwast-Hodapp, die ausgezeichnet eingespielte Trio-Vereinigung Mayer-Mahr-Wittenberg-Grünfeld, sowie die bekannten Berliner Bühnengesangskräfte Herta Stolzenberg und Robert Hutt. Auch hat der Zyklus der Beethovenschen Violinsonaten begonnen, für den die beiden glänzenden Kammermusikspieler Prof. Gustav Havemann und Paul Schramm gewonnen wurden.

Paul Klanert

Karlsbad Als Auftakt des sommerlichen Musikgetriebes in unserer Sprudelstadt brachte die Direktion des Stadttheaters einen Opernzyklus mit einigen örtlichen Erstaufführungen, von welchen Oberleithners „Eiserner Heiland" stark fesselte. Opernkräfte aus Teplitz, Prag und Wien waren zugezogen und hübsch geglättete Aufführungen wurden geboten. — Die geschlossenen Grenzen trugen dazu bei, daß Künstler den Kurort mit Konzerten überfüllten. Aus der großen Reihe der Auftretenden seien nur hervorgehoben: die drei jugendlichen Schwestern Hilger, die als Triovereinigung ansehnliche Leistungen boten, der Wiener Operntenor Schmieter, der tüchtige Pianist Prof. Minotti, der brillante Geiger Kocian, Konrad Ansorge, der jüngste der tschechischen Geiger Pepa Barton, Ondriček mit seiner Gattin Ella Stiller, welche Spohrsche Duette spielten, der Wiener Tenor Fälbl, die gediegene Konzertsängerin Frau Martha Manzer. Oskar Nedbal erschien als Gastdirigent und vermittelte Dvořáks symphonische Dichtung „Aus der neuen Welt". Das städtische Kurorchester unter Rob. Manzers bewährter Leitung bot einen Zyklus Beethovenscher Symphonien, der ein hervorstechendes Ereignis in unserem Musikleben bildete.

M. Kaufmann

Nürnberg Ungemein rührig war unser Kapellmeister Aug. Scharrer. In vier Konzerten des Philharmonischen Vereins führte er zum ersten Male vor: Regers Variationen W. 132, Tschaikowskys Serenade für Streichorchester und „Heitere Serenade" von Haas. Damit, wie mit der Wiedergabe von Werken von Brahms, Beethoven, Haydn, Raff und Liszt hat sich dieser feinfühlige Orchesterleiter größten Dank aller hiesigen Musikfreunde erworben. Diese Konzerte brachten auch zwei Berliner Gäste, von denen der Cellist Földesy als technisch und musikalisch weitgereifter Künstler hoch entzückte, während die Erwartungen, die man an das Auftreten Hertha Dehmlows als Liedersängerin knüpfte, sich nicht erfüllten. Auch im Lehrergesangverein hat der genannte Dirigent mit der „Neunten Symphonie" von Beethoven eine Glanzleistung vollbracht. Wunderbar ausgeglichen klangen im Soloquartett der Kammersängerinnen Kämpfert und Hahn und der Kammersänger Lipmann und Fenten die Stimmen zusammen.

Der durch den Männergesangverein verstärkte Verein für klassischen Chorgesang hatte sich diesmal zwei Schubert-Werke erkoren. Bestrickenden Wohllaut atmet die Asdur-Messe und fand begeisterten Beifall, während das „Stabat mater" wegen der geringen Stileinheit, und dem oft zu weltlichen Charakter der Einzelteile nicht so zu erwärmen vermochte. Hans Dorner hatte wieder keine Mühe gescheut, seinen ausgezeichneten Chor aufs peinlichste klanglich und dynamisch auszufeilen. Recht glücklich war die Wahl der Solisten durch Berufung des Leipziger Oratorienquartetts: Helling-Rosenthal (Sopran), Adam (Alt), Lißmann (Tenor) und Dr. Rosenthal (Baß). — Des hiesigen Tondichters Dr. A. Stiers neue Missa heroica kam, von ihm selbst dirigiert, wiederholt in der Elisabethen-Kirche zur Aufführung und errang starken Erfolg. — Rühmenswerte Fortschritte macht der „Neue Chorverein" unter der zielbewußten Leitung Anton Hardörfers. Das 2. Konzert in der Sebalduskirche brachte wertvolle Motetten alter Meister, während die Vortragsfolge des 3. Konzertes neben mehrstimmigen Gesängen alter Tonsetzer auch solche von Reger und Schumann enthielt. Es ist erstaunlich, zu welcher Genauigkeit und Tonfülle in der kurzen Zeit Hardörfer seinen kleinen Chor erzogen hat. Bei dieser Gelegenheit lernte man in Fritz Heitmann (Charlottenburg) einen hervorragenden Orgelvirtuosen kennen.

Ein Brahms-Abend des Schuberthschen Damenchors bewies aufs neue das nicht alltägliche Geschick des Stimmpädagogen Schuberth. Hier, wie gemeinsam mit Heinrich und Katharina Knote glänzte der Baritonist Udo Hußla wieder als stimmlich bestgeschulter und tiefschürfender Liedvermittler.

Einen Genuß, wie man ihn selten hat, bot Jos. Pembaurs Klavierpoesie an einem Brahms-Liszt-Abend, dessen Programm jedoch durch die beiden etwas langatmig von Liszt vertonten Episoden aus Lenaus „Faust" in der Wahl etwas vergriffen war. Der Geiger Duci von Kerekjartó erzielte mit Mich. Raucheisen am Flügel den gewohnten stürmischen Beifall. Musikalisch gediegener war das Violinspiel von Thomas Bauer, der mit dem Pianisten Michael Pfister in herzerfrischendem Zusammenmusizieren Werke älterer und neuer Meister in edelster Tongebung vortrug. Gleiches Ebenmaß im Zusammenspiel zeichnete auch den Kammermusikabend des Münchener Streichquartetts: Schiering, Peter, Haaß und Disclez mit dem Kontrabassisten Jäger und Raucheisen (Klavier) aus. Die Wiedergabe der beiden Quartette von Beethoven und Haydn sowie des Forellenquintetts von Schubert gehört zum Schönsten, was ich je auf dem Gebiete der Kammermusik gehört habe. Der zuletzt genannte Abend war eine Veranstaltung der „Endeka" (Neue Deutsche Konzertgesellschaft m. b. H., München), welche in einem Zyklus von Konzerten weiter noch den Münchener Künstlern Petschnikoff (Violine), Kammersänger Feinhals und Wolf, Kammersängerin Luise Willer und Prof. Zilcher (Klavier) Gelegenheit bot, ihr großes Können gegen billiges Eintrittsgeld vor einer zahlreichen, dankbaren Zuhörerschaft zu entfalten. — Noch eine zweite solche Konzertreihe zu mäßigen Preisen richtete das Süddeutsche Konzertbüro München ein, wobei man sich an Kammersänger Brodersens einzigartiger Ausdeutung der musikalischen Lyrik, Wilh. Backhaus' virtuosem und jeden Stil genau erfassendem Klavierspiel, Gretel Stückgold-Schneids vielversprechendem Organ und Palma v. Paszthorys Geigenkunst erfreuen konnte. Von auswärts hatten sich noch der Baritonist Schlusnus (Berlin) zu einem wohl-

gelungenen Lieder- und Arienabend und Kothe zu einem Lautenliederabend eingefunden.

Sehr groß war die Betätigung einheimischer Künstler. Das Kammermusiktrio: Lina Multerer (Klavier), Paul Hüttisch (Violine) und Wilh. Böck (Cello) spielte mit viel Schwung und Begeisterung. Mit dem philharmonischen Orchester legten Ludw. Fischer-Schwaner (München), Ludw. Preiß und Albert Bittner (Nürnberg) Proben des Dirigierens ab. Wenn sie dabei auch Temperament und musikalische Begabung offenbarten, so merkte man doch deutlich noch die wenig erfahrenen Anfänger. Am meisten aus dem Vollen schöpfte Fischer-Schwaner. In dem Symphoniekonzert von L. Preiß konnte man sich wieder einmal an den perlenden, glockenreinen Koloraturen der Kammersängerin Bosetti (München) ergötzen. Recht erfreulich waren die pianistischen Leistungen von Hedwig Fritton, bei deren Konzert der Baritonist v. Tänzl-Trazberg eine sehr gute, wohlgepflegte Stimme hören ließ, die sich nur in der Höhe noch mehr festigen muß. Gretl Reittinger, Anni Dahl und Hans Stiegler gaben Liederabende; den herzerquickenden Stimmen der beiden Damen lauscht man stets gerne. Auch der Tenorist verstand seine trefflichen, nur noch von einigen Unarten zu läuternden Stimmittel dem dichterischen Gehalte der Gesänge sehr wohl anzupassen. Durch Humor und feingewähltes Programm gestaltet Bernh. Rogler seine Lautenliederabende immer reizvoll und fesselnd. Prof. Adolf Wildbrett

---

Kreuz und Quer

(Die mit ✱ bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Bayreuth. Siegfried Wagner hat eine neue Oper „Der Friedensengel" beendet.

Berlin. Die Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller erwarb ein neues Bühnenwerk: „Der wilde Musikus", eine Komödie in 4 Akten, von Wanda Stein und Erich Friesen (Adele Böttcher). Das Werk stellt Beethoven auf die Bühne.

— Im Jatho-Verlag erschien von Max Schillings „Die Perle" und „Vier Zwiegesänge" nach Dichtungen aus Goethes „Westöstlichem Divan". Diese Werke wurden im vorigen Jahre von Hermann Jadlowker und Barbara Kemp mit großem Erfolge hier zum ersten Male gesungen.

— Hier starb August Spanuth, der Herausgeber der „Signale", im 63. Lebensjahre. An seine Stelle trat Prof. Max Chop.

— Die Erstaufführung der „Frau ohne Schatten" in der Staatsoper ist für Ende Februar geplant. Für die Dekorationen werden nicht, wie in Wien, Dresden, München, die Rollerschen Entwürfe benützt, sondern neue Entwürfe gezeichnet.

✱ — Gegen die unglaubliche Berliner städtische Lustbarkeitssteuer, die auch die ernsteste Kunst unter den Begriff gewöhnlicher „Lustbarkeit" — wunderschöne Wortklitterung! — subsumiert, fand im Beethovensaale eine Versammlung der Berliner Konzertinteressenten statt, in der u. a. S. Ochs erklärte, daß allein sein Philharmonischer Chor jährlich 39000 Mk. (!) solcher Steuer zu entrichten hätte. Man verlangte schließlich von den Stadtverordneten die Ablehnung dieses kulturfeindlichen Aderlasses, da dadurch das Berliner Konzertleben einfach ruiniert werden würde, dermalen diese Steuer nicht auf die Öffentlichkeit abgewälzt werden könnte. Schon 1903 wurde ein ähnliches Kulturattentat versucht, aber durch die damals noch gebildete, nicht sozialdemokratische Gemeindevertretung vereitelt. Käme es jetzt zur Ausführung, würden auch das Philharmonische und das Blüthner-Orchester ruiniert werden. B. Sch.

Boston. Hier ist der Schöpfer und Mäzen des hiesigen Symphonie-Orchesters, Higginson, gestorben.

✱ **Braunschweig.** Das Landestheater bewies im abgelaufenen Jahre, daß in der Welt des Scheins ein vielköpfiges Regiment ebenso schwierig wie im Staate ist; der Künstler- und Arbeiterrat, eine genaue Nachbildung desjenigen, den Kaiser Joseph 1777 nach dem Vorbilde der Comédie française dem Wiener Burgtheater gab, und der „per majora" über alle wichtigen Fragen entscheiden sollte, versagte bald vollständig und zeigte beim Rechnungsabschluß einen Millionenfehlbetrag, der das Weiterbestehen des Musentempels ernstlich gefährdete, weil der Freistaat für solchen Schaden nicht aufkommen wollte und die überschuldete Stadt nicht konnte. Man suchte in der Not also einen tüchtigen Steuermann, der das lecke Schiff sicher in den Hafen leiten soll. Von mehr als 60 Bewerbern aus allen Teilen Deutschlands wurde Dr. Hans Kaufmann, der Oberspielleiter des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, einstimmig zum Direktor des Landestheaters gewählt, weil er nach Bildungsgang und Tätigkeit eine gewisse Bürgschaft für die Besserung der hiesigen verfahrenen Verhältnisse bietet. Sein Programm für Braunschweig ist vielseitig und vielversprechend, die Stilbühne will er nur für das Schauspiel, für die Oper verwirft er sie, weil die Musik mehr Glanz erfordere, um auf den Hörer voll zu wirken. Das Hauptgewicht legt er auf die Musikdramen, ohne darüber gute moderne Werke zu vernachlässigen; die klassischen und zugkräftigen neuen Operetten sollen die Kasse füllen. Für jede Spielzeit verspricht er mindestens eine Uraufführung. Die erschreckende Schuldenlast will er durch möglichste Sparsamkeit, aber nicht an Gehältern und Löhnen tilgen, vielleicht auch durch Erhöhung der Eintrittspreise, bessere Ausnutzung der unbeschäftigten Kräfte, z. B. durch Hinzunahme eines großen Saales für Kammerspiele und Spielopern oder durch Gastspiele in andern braunschweigischen Städten, vielleicht auch durch Heranziehung der Stadt, der er Schülervorstellungen zu kleinen Preisen oder unentgeltlich für würdige, arme Schüler als Gegenleistung bieten würde. E. St.

Dresden. Dem Kreuzchor ist für die Zeit um Pfingsten eine Einladung zu einer Konzertreise nach Schweden zugegangen. In Aussicht genommen sind Kirchenkonzerte in Stockholm, Upsala und Malmö.

— Oberspielleiter Al. d'Arnals von der Staatsoper hat einen Ruf an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg angenommen.

— Bei F. E. C. Leuckart in Leipzig sind soeben zwei sechsstimmige Motetten „Sie haben ein Bubenstück über mich beschlossen!" und „Aus sechs Trübsalen wird er dich erretten!" von Otto Richter erschienen, deren Widmung Generalfeldmarschall v. Hindenburg mit Worten herzlicher Zustimmung angenommen hat.

— Der hiesige Madrigalchor feierte mit seinem letzten Konzert sein 25jähriges Bestehen.

— Oberspielleiter Alexander d'Arnals hat eine Berufung an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg als Nachfolger Dr. Kaufmanns erhalten.

— Karl Scheidemantel, zurzeit in Weimar als Gesanglehrer tätig, ist zum Direktor der Staatsoper berufen worden.

Frankfurt a. M. Fr. Schrekers Oper „Der Schatzgräber" wurde hier bei der Uraufführung mit starkem Erfolge aufgenommen.

Freiburg i. B. Der im vorigen Jahr für das hiesige Stadttheater verpflichtete frühere Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters Camillo Hildebrand ist um Lösung seines dreijährigen Vertrags eingekommen.

✱ **Halberstadt.** Die vor dem Kriege vom Geheimrat Kehr, dem berühmten Chirurgen, begründeten Wagner-Festspiele trugen unserer Stadt den Namen „Das nordische Bayreuth" ein; auch in den Sälen wurde ernste Musik eifrig und verständnisvoll gepflegt. Infolge des Zusammenbruchs verloren wir die vom Musikdirektor Fritz Hellmann vorzüglich geschulte, leistungsfähige Militärkapelle des 27. Inf.-Rgts. Um dem Mangel an guter Instrumentalmusik abzuhelfen, beschlossen die Stadtverordneten, die für das Theater einen Zuschuß von 100000 Mk. bewilligten, die Gründung eines städtischen Orchesters, zunächst mit einer Unterstützung von 15000 Mk. Als Leiter wählte man den Musikdirektor Florenz Werner, dem von seiner Tätigkeit her in Breslau, Dresden, München und während des Sommers in Bad Harzburg ein sehr guter Ruf vorausgeht. Mit großer Sorgfalt wählte er die Kräfte aus und stellte sie am 1. Oktober zu der neuen Kapelle zusammen, mit der er

wöchentlich ein Volkskonzert, vierzehntägig ein Symphoniekonzert, außerdem 4 bis 8 philharmonische Konzerte veranstalten wird. Außerdem sind Gastreisen in benachbarte Städte vorgesehen. E. St.

Halle. „Ach du armer Judas ...", der lebensvoll geschriebene Roman eines Virtuosen von dem hiesigen Privatdozenten H. J. Moser ist soeben im Musenverlag in München erschienen.

✱ **Hannover.** Das hiesige Städtische Konservatorium veröffentlichte seinen doppelten Jahresbericht über die Schuljahre 1917/18 und 1918/19. Die Schülerzahl belief sich während dieser Zeitabschnitte auf 960 bezw. 1148; 60 Lehrer und Lehrerinnen wirkten an der Anstalt, an der im Frühjahr 1918 und 1919 je ein Diplomexamen für Musiklehrerinnen unter Hinzuziehung der Herren Dr. Neitzel (Köln), Prof. G. Schumann (Berlin) und Prof. A. v. Fielitz (Berlin) als Sachverständigen stattfand. Alle Kandidatinnen bestanden mit den Noten 1 (sehr gut) oder 1—2 (recht gut).

Kassel. Karl Kämpfs Suite „Andersens Märchen" für großes Orchester errang bei ihrer Uraufführung im Staatstheater unter Robert Laugs einen starken Erfolg; der Tondichter wurde mehrmals hervorgerufen.

— Hier erscheint seit dem 1. Januar eine neue Halbmonatsschrift „Der Chorleiter", für deren Schriftleitung Georg Otto Kahse zeichnet.

✱ **Klagenfurt.** An der Domkirche hat sich nach Wiener Muster ein Kirchenmusikverein gegründet. Die konstituierende Versammlung fand am 17. Dezember v. J. statt.

Köln. Dem Stuttgarter Tondichter Joseph Haas war kürzlich ein Morgenkonzert des hiesigen Tonkünstlervereins gewidmet. Der Liederzyklus nach Gedichten von C. Flaischlen, Elegien für Klavier, eine Hornsonate und Bagatellen für Oboe (sämtlich im Wunderhornverlag, München, erschienen) fanden einmütigen, starken Beifall.

Leipzig. Ludwig Ruge, der bekannte Lieder- und Oratoriensänger, erhielt eine Berufung als Nachfolger von Professor Albert Fischer an das Konservatorium in Sondershausen. Der Künstler hat den Ruf, der ihm auch weiterhin uneingeschränkte Konzerttätigkeit gewährt, angenommen.

Ludwigshafen. Das Landessymphonie-Orchester für Pfalz und Saarland ist am 1. Januar 1920 hier zusammengetreten. Als 1. Konzertmeister wurde Ferdinand Kaufmann, als erster und Solo-Cellist der bekannte holländische Violoncellvirtuose Prof. Willy Henckeroth gewonnen. Die Geschäftsstelle des Orchesters befindet sich Bismarckstraße 41 (Telephon 478, Drahtanschrift „Pfalzorchester").

Paris. Die Choristen, das Ballettkorps, die Musiker und die Statisten der großen Oper traten am 2. Januar abends in den Ausstand. Die Zuhörer waren bereits versammelt, als der Streik erklärt wurde. Man mußte deshalb das gezahlte Eintrittsgeld zurückzahlen.

✱ **Weimar.** Mit der glänzenden Wiedergabe der II. Symphonie von Richard Wetz (A-dur, W. 47) errang sich die Staatskapelle für ihren Leiter Dr. P. Raabe und den durch mehrere Hervorrufe ausgezeichneten Tondichter kürzlich einen unbestrittenen Erfolg. Das eben vollendete Werk zeigt alle Vorzüge meisterlicher Gestaltungskraft, geschlossene thematische Arbeit, kunstvolle unaufdringliche Kontrapunktik und langgeschwungene melodische Linien von starker ursprünglicher Erfindungskraft.

Wien. Richard Strauß führt in einem Saale des Wiener Finanzministeriums mit einem Kammermusik-Orchester seine Musik zum Bürger als Edelmann auf. Zu dem Konzert werden nur 150 Gäste zugelassen, von denen jeder 500 Kronen zahlen muß, die als Baustein zu dem Festspielhaus in Salzburg zu gelten haben.

— Richard Strauß will mit dem neu von ihm verpflichteten russischen Ballettmeister Kjakscht an der Staatsoper seine Josefslegende aufführen, die bisher nur in Paris herauskam.

✱ — Um den Festgottesdienst in der Burgkapelle mit seiner weltberühmten Musik zu erhalten, wurde die Einrichtung getroffen, die früher dem Hofe vorbehaltenen Oratoriumsitze gegen bezahlbare Eintrittskarten zugänglich zu machen. Sonderbarerweise war im Gegensatz zur sonstigen Gepflogenheit die musikalische Vortragsfolge der letzten Weihnachtszeit in den öffentlichen Blättern nicht zu lesen. Eine Regelung dieser Verhältnisse steht noch aus. Das Dreikönigfest wurde in gewohnter Weise mit Voglers Pastoralmesse und den Einlagen von Eybler in glänzendster Weise verherrlicht. Karl Luze dirigierte. A. S.

— Die Abteilung „C" des Wiener Handelsregisters weist folgende Neueintragung auf: „9. Bezirk, Währinger Straße 78. Felix Weingartner G. m. b. H. Betriebsgegenstand: Die Pachtung und der Betrieb der dem Kaiserjubiläums-Stadttheaterverein gehörigen „Wiener Volksoper", sowie aller mit dem Theaterbetriebe notwendiger- oder nützlicherweise zusammenhängender Geschäfte, als Aufhebung der Kleidungsstücke der Theaterbesucher gegen Entgelt, der Verkauf von Programmen und Textbüchern, sowie der Verkauf von Speisen und Getränken an die Theaterbesucher während der Theaterzeit. Das (voll eingezahlte) Stammkapital beträgt 800000 Kronen. Geschäftsführer: Felix Weingartner, Operndirektor, 1. Bezirk, Nibelungengasse 13."

✱ **Wiesbaden.** Das „Landestheater" brachte als Neuheit die romantische Oper „Der Goldschmied von Toledo" von J. Offenbach, bearbeitet von Stern und Zamara. Diese Bearbeitung erscheint fast allzu romantischer Art, um die Bezeichnung Oper von Offenbach zu rechtfertigen. Eine gewisse derbe Theatralik und manche Einzelheiten, die allerdings ihre Offenbachsche Abkunft nicht verleugnen, halfen indeß zu äußerem Erfolg. D. O.

✱ **Würzburg.** Den Lehrern am staatlichen Konservatorium der Musik Ernst Großmann und Julius Manigold, dem bekannten früheren Meiningischen Kammervirtuosen, wurde der Professortitel verliehen.

— „Der ungetreue Peter", eine einaktige komische Oper, Text von dem hiesigen Dir. Willy Stuhlfeld und dem Berliner Schriftsteller Artur Lokesch (die Musik ist von dem fränkischen Tonsetzer Johann Pfeifer), kommt Anfang Februar zur Uraufführung im hiesigen Stadttheater.

Besprechungen

Dr. Arthur Wolfgang Cohn, Das Tonwerk im Rechtssinne. (M. 1.60, Berlin 1917, Julius Springer.)

Als Hauptergebnis dieser auch für Laien durchaus nicht zu schwer verdaulichen Schrift sei die folgende wichtige Feststellung von S. 34 wörtlich angeführt: „Als ‚Werk der Tonkunst' im Sinne des § 1 Ziff. 2 LMUG. (des Literarisch-Musikalischen Urhebergesetzes) ist jedes akustisch wirkende Erzeugnis anzusehen, das den Zweck einer künstlerisch-musikalischen Gefühls- (Spiel-) Wirkung verfolgt und sich durch eine erkennbare geschlossene Form als Erfolg tonkünstlerischer Arbeit darstellt." Und die andere wichtige Frage, die nach dem Begriffe der „Bearbeitung" eines Tonwerkes beantwortet der Verfasser (S. 44): „Alle Erzeugnisse ..., die sich als Erfolg einer tonkünstlerischen Arbeit an einem bereits vorhandenen Tonwerk unter Wahrung von dessen Substanz und Form (Wiedergabe oder akzidentielle Veränderung) darstellen, sind nicht ‚Werke der Tonkunst', sondern ‚Bearbeitungen eines Werkes im Sinne der §§ 2, 12 LMUG.'" Diese paar Zeilen — freilich die ganze Schrift in nuce — mögen genügen, zur Beschäftigung mit den lesenswerten Ausführungen anzuregen. —n—

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Max Unger, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske in Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

87. Jahrgang Nr. 5/6

Jährlich 52 Nummern. — Abonnement vierteljährlich M. 4.— Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.
— Einzelne Nummern 60 Pf. —
Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

Verantwortlicher Schriftleiter:
Dr. Max Unger

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 12. Febr. 1920

Anzeigen:
Die viergespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Alle Beiträge und sonstige Zuschriften sind zu senden an die Hauptgeschäftsstelle der „Neuen Zeitschrift für Musik" Leipzig, Königstr. 2

Unterricht in Musiktheorie oder in Kompositionslehre?

Von **A. Eccarius-Sieber** †

Die allgemein verbreitete Abneigung der musiktreibenden Jugend gegen theoretische, musikwissenschaftliche Belehrung ist bekannt. Selbst ernst arbeitende Musikschulen waren gezwungen, in dieser Hinsicht Zugeständnisse zu machen, wollten sie eine große Anzahl dilettierender Schüler nicht in die Hände der Privatlehrer treiben, sich dadurch wirtschaftlich schwer schädigen. Daß durch diese Nachgiebigkeit anderseits jenem Dilettantismus Vorschub geleistet wird, der an einer nur oberflächlichen Musizierfreudigkeit Befriedigung findet, ist nicht zu leugnen.

Aber auch der Theorieunterricht an ernste Schüler, an diejenigen, welche die Musik als Lebensberuf betreiben wollen, läßt sehr viel zu wünschen übrig und ist wenig dazu geeignet, den Tatendrang, die Lernfreudigkeit der Jugend anzuregen, zu befriedigen. Er wird im allgemeinen nicht mit den praktischen Forderungen der neuzeitlichen Pädagogik in Einklang gebracht, vor allem fehlt ihm — in der heute allgemein üblichen Ausübung — der innere Kontakt mit der praktischen Musikbetätigung.

Zweifellos ist die scharfe Trennung des Unterrichts auf dem Instrument bezw. im Gesang von der theoretischen Unterweisung als Ursache der Abneigung gegen alle Theorie zu bezeichnen. In zweiter Linie kommt ferner die theoretische Unterrichtsmethode, wie sie allenthalben gebräuchlich ist, als wenig Interesse erweckend in Betracht. Endlich aber wird den Lehrern wie den Schülern der Unterricht dadurch erschwert, daß in dem klassenweise erteilten Theorieunterricht auf die musikalische Beanlagung, die geistige Regsamkeit und vor allem auf die Entwicklung der technischen und musikalischen Fähigkeiten der einzelnen Teilnehmer zu wenig Rücksicht genommen werden kann, Erscheinungen, welche mit der eigenartigen Entwicklung des Musikunterrichtes unserer Zeit immer schärfere Formen annehmen müssen.

In früheren Zeiten war es guter Brauch, daß die musikwissenschaftliche Belehrung mit dem praktischen Unterricht Hand in Hand ging. Auf theoretischen Erklärungen wurden — wie es alte Musikschulen für Klavier beweisen — die Übungen am Instrument aufgebaut. Man ließ keine Tonfolge, keinen Zusammenklang, keine Motivbildung üben, bevor der Schüler über ihre Bedeutung aufgeklärt wurde. Diese Methode wurde unhaltbar, als das Musizieren durch das Virtuosentum mächtig angeregt, aber auch auf falsche Bahnen, von der Pflege solider, einfacher Hausmusik auf die Nachahmung konzertierender Leistungen gelenkt wurde, als die Musikschulen und der Privatunterricht — dieser meist ganz auf theoretische Einschaltungen verzichtend — die Massenbildung des Dilettantismus übernahmen.

Diese bedauerliche Scheidung von Theorie und Praxis ist einmal vollzogen, sie wieder zu beseitigen, würde praktisch unmöglich erscheinen.

Es bleibt daher nur zu erörtern, wie man dem Theorieunterricht wieder zu seinem Rechte verhelfen, ihn anziehender, reizvoller gestalten könnte. Dies führt uns zu der Frage: Theorieunterricht oder Unterweisung in der Kompositionslehre?

Gegenwärtig wird selbst die musikwissenschaftliche Unterweisung wieder in verschiedene, nacheinander zu absolvierende Gebiete zerlegt. Nach der „Allgemeinen Musiklehre", die grundlegend die Elementarbegriffe über Notenkenntnis, Tonvorstellung, Harmonie und Takteinteilung umfaßt, beschäftigt sich der „Theorieunterricht" im landläufigen Sinne lediglich mit der Lehre vom reinen vierstimmigen Satz, mit den Grundharmonien, Nebendreiklängen, Septimenakkorden, mit der Modulation. Es ist dies ein trockenes Gebiet, da seine inneren Beziehungen zur Tonsatzkunst vorläufig ganz ausgeschaltet bleiben. Der Schüler lernt — meist nach Vorlage bezifferter Bässe — Akkorde miteinander verbinden. Die Erfahrung lehrt, daß er dieses recht umfangreiche Gebiet vollkommen beherrschen kann, ohne dadurch auch nur imstande zu sein, selbst ein einfaches Stücklein niederzuschreiben, oder eine Melodie mit entsprechender Begleitung zu versehen: Man vertröstet den eifrigen Studierenden auf die folgende Unterweisung in der Formenlehre, im Kontrapunkt und lehrt auch diese Wissenschaften dann wieder getrennt von ihren Beziehungen zur Harmoniegestaltung. Mit dieser unpraktischen, recht leblosen Unterweisung sollte gründlich aufgeräumt werden — wenigstens bei Beginn des Unterrichts in „Theorie".

Das dabei zu befolgende Verfahren ist eigentlich so selbstverständlich, so naheliegend, daß man kaum begreifen kann, wie man seine zwingende Logik so lange verkennen und außer acht lassen konnte. Die Musik ist die Sprache der Töne, daher ihre Bezeichnung als Tonsprache. Und wie eine Sprache sollte auch sie gelehrt werden. Im Sprachunterricht lernt der Schüler bekannt-

lich die Laute, Silben kennen, sie zu Worten formen, die einen gewissen Begriff darstellen. Kein Lehrer wird dabei stehen bleiben, sondern sofort die Worte zu einfachen Satzgebilden verwenden, also sofort zum Ausdruck, wenn auch ganz einfacher Gedanken benutzen lassen.

Warum lernt der Musikschüler nicht zunächst — analog seinen einstimmigen instrumentalen Übungen — auch Töne zu Motiven (entsprechend den Worten), diese dann zu kleinen Sätzen formen? Durch unterlegte Worte lernt er spielend unbetonte von betonten Silben, also Auftaktmotive (und solche auf leichten Taktteilen), von betont beginnenden, also mit gutem Taktteil einsetzenden Motiven (Taktmotiven) unterscheiden. Wie gewinnt die Zusammenstellung von aufeinanderfolgenden Tönen zu Tonleitern an Reiz, wenn der Schüler in diesen die Elemente unzähliger, reich zu rhythmisierender Melodieteile erkennt? Wie mühelos wäre der Gebrauch der Hauptdreiklänge zur Begleitung von Melodien zu erfassen, wenn man gleich auf die eigenartigen Wechselbeziehungen zwischen tonalen und Unter- bezw. Oberdominantdreiklängen aufmerksam machte! Wie regt ein solches Verfahren, das Nebeneinander von Melodik und Harmonik, das so augenfällig die Elemente tonalen Ausdrucks veranschaulicht, an! Wir haben nach diesem Prinzip seit Jahren unterrichtet, und zwar mit dem erfreulichen Ergebnis, daß die Freude an der sogen. „Theoriestunde" sich immer steigerte. Der Tatendrang, das Verlangen, den Nachahmungstrieb zu befriedigen, ließ die Schüler selbst Stückchen erfinden, ließ sie bei Spiel richtig betonen, phrasieren. Sie sahen in ihren praktischen Übungen nicht nur Noten, sondern Motive, die wirkliche Keime der Musik darstellen. Kurz, sie lernten denken, verstehen. Deshalb sollte man den Unterricht mit Motivbildungen unter steter Bezugnahme auf die analogen Vorgänge im Sprachunterricht, auf die Ähnlichkeit von Wort- und Tonbildungen, beginnen, allmählich zur Bildung von zusammengesetzten Motiven, von Vorder- und Nachsätzen übergehen, dann nach der Erfindung der Tonleitern auf die konsonanten und dissonanten Zusammenklänge hinweisen und auf dieser Basis die Dreiklänge in ihren verschiedenen Formen erklären.

Aber auch nach diesen ersten Belehrungen sollte Harmonie immer mit Bezug auf ihre Verwendbarkeit in der Form, d. h. zur Ausgestaltung des Melodischen vorgetragen werden. Die Verwendung der Harmonien zu Ganz- und Halbschlüssen, weiter die Verwendbarkeit der Nebendreiklänge als Stellvertreter der drei Hauptharmonien wird so leicht begriffen und regt zu freudiger Arbeit und wenn auch noch so primitiver Freude am „Selbstschaffen" an. Ganz abgesehen davon, daß die Musikstücklein dann in der Klavierstunde viel leichter verstanden, richtiger erfaßt werden.

Dieser grundlegende Theorieunterricht im weiteren Begriffe macht also mit allen Elementen der Tonsprache gleichzeitig vertraut. Selbstverständlich wird dieses Unterrichtsverfahren bis zu den einfacheren Modulationsformen, bis zur Anwendung der figurierten Begleitung usf. weitergeführt.

Es bildet zugleich die Grundlage für jenen fachwissenschaftlichen Unterricht, der allen unerläßlich ist, die mit der nötigen Begabung ausgerüstet in die tieferen Geheimnisse der Kunst einzudringen befähigt sind.

Für diese, also nach allen Seiten hin gut vorgebildeten Schüler setzt dann erst der Theorieunterricht im höheren Sinne des Wortes ein. Dann ist es in der Ordnung, die Harmonielehre, die Formenlehre gesondert auf ästhetischen Begründungen zu erklären und kontrapunktische Übungen im höheren Sinn zu beginnen.

Ein derartiges Verfahren läßt zugleich auch wirkliche Begabung viel sicherer erkennen, als der bisher übliche trockene Harmonieunterricht. Die Hauptsache aber bleibt das Erwecken tieferen Verständnisses für das Wesen, den Aufbau, die Ausdrucksformen und Ausdrucksmöglichkeiten der Tonsprache. Ein Gewinn, der auf eine rationellere, gediegenere dilettierende Pflege der Kunst abfärben, sie befruchten und verbreiten wird.

Der Musiksinn unseres Volkes, genährt durch die rege öffentliche Musikpflege, spricht dafür, daß es nur der richtigen Methode bedarf, um auch das Interesse für das „Wie", das Entstehen eines Musikstückes in weiten Kreisen der musiktreibenden Jugend zu erwecken. Wie viele gute Spieler tragen das Verlangen, eigene Ideen zu Papier zu bringen, und scheuten bisher nur den dornenreichen Weg jahrelangen trockenen Theoriestudiums, um sich diese Freude zu verschaffen.

Wir verhehlen uns keineswegs, daß sich in Kollegenkreisen Widerspruch gegen eine solche volkstümliche Unterrichtspraxis erheben wird, aber mit gelehrter Reserve dienen wir unserer Kunst nicht. Es gilt die weite Kluft, die sich heute zwischen den ausübenden und schaffenden Künstlern und ihren musikliebenden Hörern aufgetan hat, zu überbrücken. Und hierzu gibt es wohl kein einfacheres, erfolgversprechenderes Mittel, als den Theorieunterricht durch Belehrung in der musikalischen Tonsatzkunst zu ersetzen.



Um die Errichtung einer sächsischen staatlichen Hochschule für Musik

Der Plan, in Sachsen eine musikalische Staatshochschule zu begründen, ist natürlich mit Freuden zu begrüßen. Wenn es sicher wäre, daß sich das altberühmte Leipziger Konservatorium neben einer Dresdener Staatshochschule gedeihlich weiter entwickeln könnte, so wäre gegen die Absicht, sie in der ehemaligen sächsischen Residenz erstehen zu lassen, nichts einzuwenden. Das ist aber unbedingt ausgeschlossen. Einige Jahre wird es vielleicht gehen. Es bedarf aber keines allzu scharfen Verstandes, um einzusehen: Der Schein, daß die Künste mächtig im Aufblühen begriffen seien, trügt ganz gewaltig. Leipzig würde natürlich, wenn es zu einer Dresdener Hochschule käme, alles aufbieten, um mit ihr mindestens gleichen Schritt zu halten. Der Wettbewerb wäre jedoch in diesem Falle unerträglich; zwei derartige Anstalten könnten nicht nebeneinander bestehen. Eine müßte dabei verkümmern, ja möglicherweise sogar alle beide.

Der Einwand, eine Dresdener Staatshochschule werde nicht als Konkurrenzunternehmen gegen Leipzig gegründet, oder gar, sie sei das überhaupt nicht, soll nur die beteiligten Leipziger Kreise beruhigen. Das Leipziger Konservatorium hat es bisher als sein Hochziel betrachtet, Musiker von hervorragendstem Rufe heranzubilden, und hat das auch erreicht. Es zählte zu seinen Lehrern Namen wie Mendelssohn, Robert und Clara Schumann, Moscheles, F. Hiller, Gade, Reinecke, Nikisch und Reger, zu seinen Schülern Grieg, Sinding, Sullivan, Svendsen, Hegar, Riemann, Weingartner u. v. a. m. Wenn es in der letzten Zeit nicht für alle wichtigen Unterrichtsfächer eine gleichmäßig hervorragende Vertretung aufzuweisen hatte, so liegt das nicht an der Leitung der Anstalt, sondern einfach daran, daß die großen Namen heutzutage größere Ansprüche

machen als früher, daß dafür aber nicht auch die großen Mittel vorhanden waren. Konnten doch nur erst vor kurzer Zeit die während des Krieges um ein Viertel gekürzten Lehrergehälter wieder auf den alten Stand heraufgesetzt werden. Übrigens wäre es lehrreich, wenn sich das Direktorium einmal dazu entschließen wollte, Näheres über die Forderungen zu veröffentlichen, die seinerzeit Adolf Busch und jüngst erst Hans Pfitzner für die Annahme eines Lehramtes an der Anstalt stellten.

Überhaupt: Tut es denn der große Name allein? Sicher ist für den Ruf einer musikalischen Bildungsanstalt der weniger bekannte besser, wenn sein Inhaber nur ein vortrefflicher Erzieher ist, als der große seines erzieherisch unbegabten Trägers. Tatsächlich hat das Leipziger Konservatorium heute für die meisten wichtigen Fächer mindestens einen Vertreter von Rang: Teichmüller und Pembaur für Klavierspiel — den einen als Methodiker, den andern vornehmlich als musikalisch-poetisches Vorbild; den schwerlich ersetzbaren Klengel für Cello; für Theorie-, Formen- und Kompositionslehre St. Krehl, einen der glänzendsten Lehrer seiner Fächer; Karl Straube, dessen Name als Spieler wie als Lehrer gleichen Klang hat, für Orgel; Hans Sitt sowohl als Geigenlehrer wie als Methodiker des Dirigierunterrichtes, endlich Frau M. Hedmondt als höchst erfolgreiche Gesanglehrerin für Damen. Fehlte vornehmlich noch ein gleich erfolgreicher Gesanglehrer. Um so besser natürlich, wenn sich der große Name mit der großen erzieherischen Anlage verbindet. Aber eine Anstalt, die nur auf den Weltruf ihrer Lehrer als schaffender oder ausübender Künstler achtet, verdient den Namen einer Kulturstätte nicht, sie ist noch hinter die Theater zu stellen, die das üble Starsystem großgezüchtet haben.

Es ist ganz selbstverständlich, daß sich eine Anstalt wie das Leipziger Konservatorium, das im Grunde eine private ist, nicht alle Verbesserungen leisten kann — der Ausdruck „leisten" ist absichtlich gebraucht —, die sie selbst wünschte. Daß im Laufe der Jahre schon allerhand geschehen ist, daß auch heute noch guter Wille und Wunsch vorhanden sind, kann nur der mit der Sachlage Unvertraute bestreiten. Er sei nur auf die Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Konservatoriums (Leipzig 1918, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung) und da wieder auf die Abschnitte „Klassensystem" (S. 31), „Prüfungsordnung" (S. 32 ff.), „Organistenschule" (S. 35) und auf die Ausführungen über den Studienrat (S. 24 f.) verwiesen. Und daß das Direktorium Verbesserungsvorschläge gern entgegennimmt, bemerkt der Verfasser der Schrift, Oberjustizrat Röntsch, der Direktor des Konservatoriums, S. 37 noch ausdrücklich mit den Worten: „Ich ... kann versichern, daß ich jedem als wahrem Freunde des Konservatoriums dankbar sein werde, der auf wirkliche oder auch nur vermeintliche Übelstände und auf vorzunehmende Verbesserungen aufmerksam macht."

Aber solche Verbesserungen — erinnert sei an eine öftere Ermöglichung des Opern- und Gewandhausbesuches für die Schüler, an den Ausbau der Bibliothek — kosten eben Geld, Geld und wieder Geld. Wenn aber der Staat die Anstalt als Grundlage für eine staatliche Hochschule übernimmt, dann können die wenigen Mängel mit Leichtigkeit abgestellt werden, sie kann sich auch, wenn das durchaus nötig sein soll, als Lockmittel nach außen hin einen oder ein paar „Stars" leisten, und Sachsen erspart bei der Errichtung einer Staatshochschule eine gewaltige Summe Geldes. Wodurch zugleich der unerquickliche Kampf zwischen zwei gleichwertigen Anstalten, von denen eine eben schließlich einmal fallen müßte, vermieden wird — zwischen zwei gleichwertigen, denn es steht außer Zweifel, daß sich in Leipzig Mittel und Wege — und sollten es private sein — finden würden, wodurch der etwaige höhere Stand der Dresdener Anstalt mindestens erreicht werden würde.

Dr. Max Unger



Musikalische Denkwürdigkeiten aus dem Alt-Karlsbader Badeleben [1])

Von **M. Kaufmann**

Durchstöbert man die Chronik des Weltkurortes Karlsbad, dann fällt es auf, welch lange Reihe bedeutender Künstler diesen Badeort aufsuchte. In früheren Zeiten, sowie auch jetzt noch. Früher traten die Künstler aus dem Kreise der Badegäste hervor, nahmen Gelegenheiten wahr, bei öffentlichen Veranstaltungen aufzutreten oder in privaten Kreisen bei hohen Fürstlichkeiten ihre Kunst vorzuführen, während jetzt, da sich die Zahl der Gäste vervielfacht hat, selbst große, hervorstechende Künstler im Trubei des Badelebens verschwinden, so daß von ihrer Anwesenheit im Kurorte kaum eine Notiz genommen wird.

Die Chronisten Karlsbads verzeichneten gewissenhaft jede fürstliche Persönlichkeit, doch Künstler von Rang wurden oft ganz und gar vergessen; und doch ist die Chronik Karlsbads eine Fundgrube mit dem Wenigen, das festgehalten erscheint.

Die Anwesenheit Joh. Seb. Bachs z. B. ist ganz übersehen worden. Freilich, um das Jahr 1718 und 1720 gab es noch keinen Meldezwang, und so kommt es, daß Bach auch nicht in der Meldeliste, welche damals nur ganz hervorragende Fürstlichkeiten aufnahm, enthalten ist. Bach ist aber bestimmt 1718 und 1720 in Karlsbad gewesen. Er zählte zu dem „Hofstatt" des regierenden „Fürsten von Anhalt-Köth". Bach stand mit dem Fürsten von Köthen in einem engen Freundschaftsverhältnisse und war auch fürstlicher Kapellmeister. Im „Neu verbesserten denkwürdigen Kaiser-Carls-Baad" (Nürnberg 1734, Dritter Teil) findet sich die Eintragung vor, daß „Anno 1718 Ihro Hochfürstl. Durchlaucht regierender Fürst von Anhalt-Köth nebst Hofstatt, Ihre Durchl. Printz August Ludwig von Anhalt-Köth" und „Anno 1720 Ihre Hochfürstl. Durchl. regierender Fürst von Anhalt-Köth mit dero Hofstatt" in Karlsbad waren. Diese Badegäste sind auch in anderen Nachschlagbehelfen verzeichnet, und da bekannt ist, daß Bach seine Ehegattin, als er 1720 aus Karlsbad zurückkehrte, nicht mehr lebend vorfand und daß sie am 4. Juli 1720 beigesetzt wurde, erscheint Karlsbad mit Bach in seiner Lebensgeschichte im Zusammenhange. Ohne dieses Ereignis und ohne die Episode vom Zusammentreffen Bachs mit dem Markgrafen von Brandenburg in Karlsbad, welchem auf Bestellung hin die sechs großen „Concerts avec plusiers instruments" (später als „Brandenburgische Konzerte" berühmt) geliefert wurden, wäre wohl Bachs Aufenthalt in Karlsbad nicht beachtet worden.

Immerhin, an der Hand der „Memorabilien Carlsbads" von Jos. Joh. Lenhart, welche auf die Anordnung des Oberstburggrafen Carl Grafen von Chotek (1835), „Memorabilien-Zeit- oder Gedenkbücher vom Jahre 1836 an in allen geistlichen und weltlichen Gemeinden zu führen", herausgegeben wurden, läßt sich ein reiches und hochinteressantes Material schöpfen. In seiner Einleitung zu den „Memorabilien" sagt der Verfasser, daß „die Gegenstände, welche nach sorgsamer Prüfung als erinnerungswürdig Aufnahme fanden", folgende sind: „merkwürdige Begebenheiten, interessante Nachrichten über die wundervollen Heilquellen Carlsbads" usw. und „Produktionen genialer und ausgezeichneter Künstler".

Bis zum Jahre 1807 enthält diese Chronik nur Mitteilungen über das Karlsbader Theater, welche nicht von Belang sind. Vom Jahre 1807 an sind auch kurze Berichte über Konzerte darin enthalten, und in Kürze soll nun das Interessanteste wiedergegeben werden.

1807. Bei einem Konzerte am 1. August, zu welchem Prinz Friedrich von Sachsen-Gotha, Fürst Wilhelm Auersperg, Graf Findlater, Graf Johann Chotek, Graf Anton Appony, Graf Bouquoi, Graf Ernest Waldstein und Graf Wrtby 1000 fl.

[1]) Siehe auch: Episoden aus dem Künstlerkreise i. J. 1853 in Karlsbad von M. Kaufmann, „Merker" 1915, Heft 18; Über Johannes Brahms' Kuraufenthalt in Karlsbad von M. Kaufmann, N. Z. f. M. 1912; Wolfg. Am. Mozart (der Sohn) in Karlsbad von M. Kaufmann, N. Z. f. M. 1915.

„subskribierten", wirkte ein Frl. Fanni Freiin von Spielmann aus Wien und der Kgl. preuß. Hofkapellmeister Friedrich Himmel, dessen Opern und Liederspiele (auch das Lied „An Alexis") sehr beliebt waren, mit. Das Konzerterträgnis belief sich auf 4000 fl.

1808. Der Kais. russische General v. Yermoloff veranstaltete am 4. Juli eine musikalische Akademie, bei welchem seine beiden Söhne Thomas und Paul auf der Violine spielten. Der russische Wirkl. Geheime Rat Andreas Graf Rasumowsky (welcher um diese Zeit sein eigenes Streichquartett hielt und welchem Beethoven die drei Quartette op. 59 widmete) spendete 100 fl. zur Einnahme, welche den Stadtarmen zugute kam.

Im selben Jahre gaben am 2. August die Gebrüder Pixis [1]) mit Franz v. Holbein und Beer ein Konzert, dessen Ertrag in 800 fl. bestand.

1812. Das Jahr 1812 — ein Freudenjahr der Karlsbader durch die Anwesenheit Franz I. mit seiner Tochter, der Kaiserin Maria Louise von Frankreich — brachte das berühmt gewordene Armenkonzert Beethovens mit dem Geiger Polledro. Der Chronist schreibt:

„Am 6. August gaben die beiden berühmten Virtuosen van Beethoven und Polledro, und zwar der Erstere am Fortepiano und der Letztere auf der Violine zum Vorteil der durch Feuer verunglückten Bewohner der Stadt Baden bei Wien ein Concert im böhm. Saal mit einer Einnahme von 958 fl. W. W.

Eine freie Phantasie von Beethoven, der hierin als großes Genie fast unerreichbar hoch steht, beschloß diese genußreiche Akademie" [2]).

1815. Am 29. Juli veranstalteten Graf und Gräfin Amadi, die Gräfin von Schafgotsch, Frl. von Rappart, Frau und Demoiselle Kanitz, Baronin von Ortmann, Ritter von Eskeles [3]) und der Kgl. preuß. Kammersänger Fischer aus Berlin eine musikalische Wohltätigkeitsakademie mit einem Erlös von 1064 fl. W. W.

Der Kammersänger Fischer wird i. J. 1815 nochmals genannt bei folgender Begebenheit:

„Am 3. August feierten hier anwesende 148 Kurgäste der preuß. Monarchie, und zwar an ihrer Spitze die K. preuß. Herren Staatsminister von Goltz und von Voß, das Geburtsfest Sr. Majestät ihres Königs Friedrich Wilhelm III. im sächsischen Saale. — Der K. preuß. Kammersänger Fischer sang bei diesem Feste einige dem König geweihte Gesänge."

1816. „Ignaz Moscheles aus Prag, einer der berühmtesten Pianofortespieler und beliebter Componist für sein Instrument, gab am 28. Juli hier im sächsischen Saal ein Concert, worin er durch seine überraschende Kraft und Bravour, seinen feurigen, glänzenden Vortrag und durch seine effektreichen Compositionen die allgemeine Bewunderung erregte."

1818. Madame Grünbaum, Tochter des Komponisten Wenzl Müller und Gattin Joh. Christoph Grünbaums (des Übersetzers der „Instrumentationslehre" von Berlioz), Hofopernsängerin aus Wien, welche zu den ersten Sängerinnen der damaligen Zeit gehörte, sang am 24. Juni im sächsischen Saal „und hatte sich eines ungewöhnlichen Beifalls zu erfreuen".

Der erste Kammer- und Kapellensänger Sasseroli, am K. Hofe zu Dresden, gab ein Konzert, „worin ihm ein außerordentlicher Beifall zuteil ward".

Hochinteressant war das Erscheinen der berühmten Sängerin und Schönheit Madame Angelica Catalani. Sie war mit dem Attaché Valabrègue verheiratet und soll ganz außergewöhnliche Stimmittel besessen haben. Ihr Bravourgesang soll einzigartig gewesen sein. Sie starb 1849 an der Cholera in Paris.

Über das Auftreten der Catalani spreche der Chronist:

„Madame Catalani Angelico, verehelichte Valabrègue, welche durch außergewöhnliche Klangkraft, herrliche Beweglichkeit ihrer Stimme und durch einen ausnehmenden Reichtum schwieriger und glänzender Verzierungen besonders in der chromatischen Tonleiter in ganz Europa Staunen und Bewunderung erregte, sang hier am 1. und 4. August im preußischen Saale des Posthofes. Das Billet kostete zwei Dukaten. Im ersten Concert bestand ihre Einnahme in 726 und im zweiten in 416 Dukaten."

Förmlich vergöttert wurde die Sängerin in Karlsbad von den hohen Herrschaften, und P. Stöhr erzählt in seinen Denkwürdigkeiten:

„Mit ihr taten die größten Herrschaften, als wäre sie eine Göttin." Fürst Metternich führte sie beim Brunnentrinken am Arme; bei ihm sang sie vor einer geschlossenen Gesellschaft.

Auch bei dem Fürsten Josef Schwarzenberg war sie zu Gaste geladen. Bei diesem Anlasse spielte sich eine Episode in Anwesenheit Goethes ab, welche in der „Bayreuther Zeitung" vom 24. August 1818 wie folgt festgehalten wurde:

„Den 6. August hatte beim Fürsten Josef Schwarzenberg eine zahlreiche Gesellschaft zu Mittag gespeist. Am Nachmittag sang die Gräfin Bombelles, Gemahlin des Kaiserlich österreichischen Gesandten am Dresdener Hofe, außerordentlich schön und entzückte alle Anwesenden, als die Türe sich öffnete und Madame Catalani hereintrat. Die Gräfin wollte nun durchaus nicht weitersingen. Madame bestand darauf mit liebenswürdiger Manier. Es ging also vorwärts. Die schöne Ida (Gräfin Bombelles. Anm.) gewann ihre Zuhörer immer mehr und mehr, unter Anderen war Goethe gegenwärtig und hingerissen.

‚Wir sind diesem Können näher verwandt', sagte er, ‚es ist das deutsche Herz, das uns entgegenklingt'.

Die Gräfin Bombelles, selbst gerührt durch den Eindruck, den sie machte, sang nun bezaubernd und stimmte endlich, von ihrem Gemahl am Claviere begleitet, „Kennst du das Land" an. Die ganze Gesellschaft wurde lebhaft ergriffen; Goethe hatte Tränen in den Augen. Jetzt fing Madame Catalani an, sich unheimlich zu fühlen; sie wurde blaß und behauptete, es werde ihr übel. Auf einmal lenkte sich das Interesse auf ihre Seite, obgleich eine unverkennbare Anwandlung von Eifersucht der wahre Grund ihres Leidens war. Die Gräfin Bombelles, von allen Herren und Damen unterstützt, bestürmte sie, ihre Stimme zu erheben. Sie sang eine italienische Romanze, aber schwach, fast schüchtern und höchst bewegt. Kein Applaudissement vermochte sie aufzurichten." (Fortsetzung folgt)



Neuere Unterrichtsmusik

Eine kritische Umschau von A. von Sponer

IV.

Waren meine vorhergegangenen drei Artikel der Solomusik für Klavier beziehungsweise Violine gewidmet, so sollen die folgenden die Neuerscheinungen und Neuausgaben auf dem Gebiete der Ensemblemusik behandeln, da ja nichts in so hohem Maße geeignet erscheint, die musikalische Ausbildung des angehenden Klavierspielers oder Geigers zu fördern und seinen Sinn für Rhythmik und Dynamik zu wecken und zu entwickeln wie das Zusammenspiel, sei es der gleichen, sei es verschiedener Instrumente.

Von diesem Standpunkte sind — um mit den Duetten für 2 Violinen zu beginnen — die 4 starken Hefte: Schüler-

[1]) Friedrich Wilhelm Pixis, geb. 1786, Lehrer am Prager Konservatorium, und Johann Peter Pixis, geb. 1788, galten als vortreffliche Künstler. Ihre Kompositionen, Kammermusikwerke, sind vollständig in Vergessenheit geraten.

[2]) Beethoven hatte das Pech, als er nach Karlsbad kam, bei der Polizeimeldung seinen Paß nicht vorlegen zu können, da er diesen in Teplitz zurückgelassen hatte. Auf dem Meldebogen Beethovens befindet sich die Bemerkung, daß der Paß nachgebracht wird. Siehe den Artikel „Beethovens Vergeßlichkeit" v. M. Kaufmann, N. Z. f. M. 1912.

[3]) Ein mit Beethoven bekannt gewesener Bankier.

Duette, 40 melodische für 2 Violinen von Richard Hofmann (Verlag J. H. Zimmermann, Preis je 2 Mk. n.) sehr zu begrüßen, wenn auch in diesem Werke Hofmanns abermals der „Passage" auf Kosten der Kantilene ein zu großer Spielraum eingeräumt ist. Die ersten 2 Hefte bieten 25 Orginalkompositionen in der ersten Lage, die beiden letzten 15 größere Originalstücke, bei denen die Violinstimmen bis in die fünfte Lage geführt sind. Das ganze Werk ist recht brauchbar und der Umstand, daß beide Violinen stets in gleicher Schwierigkeit gehalten sind, ermöglicht es, die Duette von 2 auf derselben Ausbildungsstufe stehenden Schülern spielen zu lassen. Eine weitere dreibändige Sammlung von Duetten gab Robert Meister im Verlage von Chr. Fr. Vieweg, zum Preise von je 1,50 Mk. n. heraus, von denen die 2 ersten Hefte für Anfänger bestimmt sind, während sich das dritte an Fortgeschrittenere wendet und die dritte Lage zur Anwendung bringt. Neben bekannten Duetten von Mazas, Gebauer, Pleyel, Dotzauer usw. bringt die Sammlung auch sonst weniger leicht erreichbare Stücke von J. Wanhall, A. Bruni, A. Mühling, B. Campagnoli, J. Gemiani, W. A. Mozart und J. Haydn, worin zum Teile ihr größerer Wert liegt. Noch reicher an solchen altklassischen Werken ist die Duettensammlung von Josef Hiebsch im Verlage von Max Brockhaus (12 Hefte zu je 1 Mk. n.), die Stücke von Correli, Campagnoli, Marcello, Grazioli, Zipoli, d'Astorga, Pergolese, Martini, Veracini, Vivaldi, Nardini, weiters von französischen Meistern wie Grétry, Rameau, Lully, Couperin, Leclair und außerdem von den großen deutschen Meistern Bach bis Beethoven enthält. Nach den mir vorliegenden 4 Heften (1, 2, 4 und 7) zu urteilen, scheint die ganze Sammlung, der auch zahlreiche und recht brauchbare Originalkompositionen von J. Hiebsch selbst beigegeben sind, sehr zweckmäßig angeordnet zu sein; die Hefte 1—8 behandeln die erste Lage, Heft 9 erweitert den Umfang auf die zweite Lage, in Heft 10—12 erstreckt sich der Umfang bis zur fünften Lage.

Für zwei Violinen mit Klavierbegleitung erschienen im Verlage von Fritz Schuberth jr. in sehr hübscher Ausstattung „Drei Vortragsstücke" von M. Scharwenka-Stresow, Op. 7, die eine ungemein wirksame Gavotte, ein zierliches Menuett und eine flott dahinfliegende Tarantelle enthalten. Alle drei Stücke, für die beteiligten Instrumente sehr vorteilhaft gesetzt, bilden eine wirkliche Bereicherung dieses Gebietes, auf dem ja verhältnismäßig überhaupt wenig Originalkompositionen zu finden sind. Auch die zwei leichten Stücke von Carl Bockel, in demselben Verlage zum Preise von je 1,50 Mk. erschienen, scheinen, nach dem mir vorliegenden zweiten Stück zu urteilen, zum Unterricht gut geeignet zu sein. An Neuausgaben altklassischer Musik wäre hier zu erwähnen eine prachtvolle Sonate für zwei Violinen und Klavier (im Original: zwei Violinen und Baß) von Carl Philipp Emanuel Bach, bearbeitet von Albert Frieß, im Verlage von Max Brockhaus (Preis 3,50 Mk. n.). Unter den drei Sätzen hebt sich ganz besonders der innige zweite Satz, ein herrliches Andantino, heraus. In der Edition Schott erschienen sechs Kammersonaten für zwei Violinen und Viola oder Cembalo von A. Corelli, Op. 4, für zwei Violinen und Klavier stilgerecht bearbeitet von G. Jensen (Preis 2,50 Mk.). Alle sechs ungemein knapp gefaßten, meist aus 3—4 kurzen Sätzen bestehenden Suiten, bei denen vor allen die oftmalige Führung der zwei Violinen in Quarten auffällt, die dem modernen Ohre nicht so recht behagen wollen, eignen sich schon ihrer leichten Ausführbarkeit wegen hervorragend zum Unterricht. Ebenfalls in der Edition Schott erschienen in der Bearbeitung von Emil Krause neun Sonaten für dieselbe Besetzung von G. F. Händel und sechs Triosonaten desselben Meisters nach der Originalbesetzung für zwei Hoboen und Baß, ebenfalls von E. Krause für zwei Violinen und Klavier bearbeitet. Leider liegt mir nur die erste der neun Sonaten vor, die eine Fülle herrlicher Musik birgt. Im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg gab Hermann Schröder 4 Hefte altklassischer Violinmusik in derselben Besetzung heraus, und zwar im ersten Hefte zwei langsame Sätze aus Sonaten Dietrich Buxtehudes, von denen besonders das erste ein klangschönes Stück ist, im zweiten Hefte ein Largo mit darauffolgendem Allegro und eine interessante Ciacona aus Sonaten A. Corellis, im dritten Hefte zwei Largo aus G. F. Händels Sonaten. Das vierte Heft endlich einen Canon aus der Cdur-Sonate und das bekannte herrliche Largo aus dem D moll-Konzert von J. S. Bach. Sowohl zum Studium als auch zur musikalischen Erbauung seien diese Hefte warm empfohlen. Die 3 Hefte „klassische Vortragsstücke" für zwei Violinen und Pianoforte, bearbeitet und herausgegeben von P. Manderscheid (ebenfalls im Verlage von Chr. Fr. Vieweg, Preis je 1,90 Mk.) enthalten in guter und wohlklingender Satzweise verschiedene berühmte Stücke unserer Klassiker und Romantiker Gluck bis R. Schumann und einige dankenswerte Stücke Corellis. Auch diese Hefte werden beim Studium, besonders um eine Abwechslung zu bringen, öfters Verwendung finden können. Für drei Violinen erschienen im Verlage von N. Simrock unter dem Gesamttitel: Erste Übungen in Ensemblespiel zum Preise von je 1 Mk. von Alfred Moffat als Op. 41 zehn Bearbeitungen klassischer Stücke von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Corelli usw., die in ihrer einfachen und dabei doch gutklingenden Satzweise sich zu dem angegebenen Zweck sehr gut eignen. Im selben Verlage gab Moffat „sechs leichte Stücke für drei Violinen und Pianoforte (Op. 39, Preis je 1,50 Mk.) heraus, die ganz reizende und frische Musik enthalten. Am besten gefielen mir das sehr charakteristische Bauernfest (Nr. 3) und der leicht dahinhuschende Elfentanz (Nr. 5). Für dieselbe Besetzung schrieb Eduard Zillmann seine hübsche Serenade in Biedermeierstil Op. 102 (Verlag Chr. Fr. Vieweg, Preis kompl. 7 Mk. n.). Die vier Stücke desselben: Festgruß, Rokoko, Menuett und Kehraus zeichnen sich durch frische Erfindung, wohlklingenden Satz und gute thematische Arbeit, an der auch der Klavierpart beteiligt ist, aus. Das Werk kann zum Unterricht sehr empfohlen werden. Ebenso brauchbar ist Johannes Palaschkos Op. 39, „Fünf Charakterstücke" für drei Violinen allein. Das im Verlage von Bosworth & Co. zum Preise von 3,50 Mk. in Partitur und Stimmen erschienene hübsche Heft enthält ein flottes Menuett, ein interessantes Scherzo, eine im Charakter gut getroffene orientalische Weise, einen ansprechenden Tanz und ein reizvolles Capriccioso. Alle fünf Stücke sind für vorgeschrittenere Schüler berechnet, die erste Violine ist bis in die fünfte Lage geführt. Ferner sind zu erwähnen die Serenade für drei Violinen (erste Lage) von Karl Seiffert, Op. 17 (Verlag Chr. Fr. Vieweg, Preis kompl. 6,50 Mk.) und desselben Komponisten Trio für drei Violinen, Op. 24, im gleichen Verlag (Preis kompl. 3,80). Beide Werke enthalten nette und zum Unterricht gut verwendbare Musik. Ebenfalls bei Chr. Fr. Vieweg erschien von F. Eckell als Op. 22 ein Heft Violinterzette (Preis 1,50 Mk. n.), das neben Bearbeitungen nach Haydn, Mendelssohn, Chr. Rink eine Fuge von Christian Friedrich Bach und drei leichte ansprechende Stücke (Gebet, Scherzo und Novellette) des Herausgebers bringt. Karl Seifferts Bearbeitung der entzückenden kleinen Nachtmusik Mozarts für drei Violinen (Verlag Chr. Fr. Vieweg, Preis 2 Mk. n.) klingt recht gut und ist zur Übung im Zusammenspiel recht geeignet. An Neuausgaben älterer Werke wären zu erwähnen Ignaz Lachners drei Sonatinen, Op. 92 (Edition Schott, Preis je 1 Mk), die überaus gefällige, gutklingende und gut spielbare Geigenmusik enthalten. Noch hübscher ist desselben Autors Quartett in G dur (Op. 107) für vier Violinen (ebenfalls in der Edition Schott zum Preise von 2,50 Mk. erschienen), das ausgezeichnetes Studienmaterial bietet. Aus diesem Grunde wäre es auch sehr zu begrüßen, wenn die so rührige Edition Schott sich entschließen würde, zu den genannten Werken Lachners kleine Partituren herauszugeben. Ebenfalls für vier Violinen schrieb Theobald Kretschmann zwei Stücke (Verlag Bosworth & Co. Preis 3 Mk.), unter denen ich das wohlklingende und vornehmere „Andante" dem etwas gewöhnlicheren „Allegro" vorziehen möchte. Ein für vier Violinen sehr gut gearbeiteter und demgemäß wohlklingender Satz von hohem Unterrichtswert ist das kleine Quartett von Carl Bohm im Verlage von N. Simrock (Preis 1,50). Das Arrangement der bekannten Humoreske von Anton Dvořak im selben Verlage bietet für

den ersten Geiger wohl ein dankbares Vortragsstück, kommt als Quartettsatz aber kaum in Betracht, da die übrigen drei Violinen sich rein begleitend verhalten. Recht brauchbar beim Unterrichte dagegen ist das Quartett in Gdur für vier Violinen von Max Burger, Op. 51 (Verlag Edmund Stoll, Preis 2 Mk.), das in seinen kurzgehaltenen vier Sätzen recht nette, wenn auch manchmal ein wenig dürftig klingende Musik enthält.

Auch für mehrere Violinen und Viola oder Violoncello — eine Zusammenstellung, die sich durch die größere Klangfülle und den nach der Tiefe hin erweiterten Tonumfang dem Zusammenklang von drei und vier Geigen allein überlegen zeigt — existiert eine Reihe von sehr gut verwendbaren Werken, darunter die drei Trio concertantes von P. Crémont, Op. 13, in der Collection Litolff von A. Schulz und J. Klingenberg neu herausgegeben (Preis 2 Mk.). Alle drei Werke sind dankbar; die erste Violine bewegt sich im Bereiche der ersten bis dritten Lage. Am besten gefiel mir das dritte Trio und darin wieder der sehr hübsche zweite Satz. Sehr brauchbar und empfehlenswert sind die zwei Kammertrios für zwei Violinen und Violoncello von Richard Kursch, Op. 41 (Verlag N. Simrock, Partitur und Stimmen, Preis je 3 Mk.). Bei selbständiger Stimmführung und moderner, aber nicht gesuchter Harmonik werden sie die drei Spieler stets interessieren. Unter den vier Sätzen des ersten Trios gefielen mir besonders das innigempfundene Larghetto und der Schlußsatz, unter den drei Sätzen des zweiten das ganz reizende Allegretto grazioso mit seinem entzückenden Trio. Etwas älter, aber trotzdem beim Unterricht gut verwendbar sind die zwei instruktiven Trios für zwei Violinen und Viola von F. Skop, Op. 8 (Verlag von Chr. Fr. Vieweg, Preis kompl. je 4,30 Mk.), die für den Primgeiger die Beherrschung der ersten drei Lagen voraussetzen. In demselben Verlage erschienen auch von Prof. Hermann Ritter — dem Erfinder der Alt-Viola — drei starke Bände unter dem Gesamttitel „Klassische Hausmusik" drei Divertimenti für zwei Violinen und Viola zum Preise von je 6 Mk. Das erste Heft enthält sechs Sätze (Allegro molto, Adagio, Allegretto mit Variationen, Andante, Menuetto und Finale) nach Sätzen und Motiven W. A. Mozarts; so bildet z. B. der erste Satz der bekannten großen Klaviersonate in F dur das Finale. Das zweite Heft bietet sechs Sätze nach den Streichtrios, Op. 9, Nr. 1—3 Beethovens, das dritte Heft fünf Sätze nach des Meisters Klavier-Violinsonaten, Op. 12, und dem ersten bis dritten Streichtrio aus Op. 9. Eine gute Ausführung stellt an die drei Spieler schon größere Anforderungen. Bei der feinen und klangvollen Verarbeitung des gutgewählten Materials wird sich aber auch in pädagogischer Hinsicht die aufgewandte Mühe stets reichlich lohnen. Ein sehr gediegenes Werk Ignaz Lachners, ein Quartett für drei Violinen und Viola in Cdur, Op. 106, erschien in einer guten Neuausgabe der Edition Schott zum Preise von 2,50 Mk. und ist als Bereicherung der diesbezüglichen Literatur sehr zu begrüßen. Als pädagogisch recht brauchbares, allerdings auch schon älteres Werk wäre noch Theobald Kretschmanns Thema mit Variationen (jetzt im Verlage von Bosworth & Co.) zu nennen. Die über ein einfaches Originalthema gut gearbeiteten Variationen setzen für den ersten Geiger die Beherrschung sämtlicher Lagen voraus. Eine gute Idee von Ludwig Baumann war es, vier Sätze — drei Adagios und ein Allegro — aus den Orgelsonaten Mendelssohns in einer Bearbeitung für drei Violinen und Viola mit nicht obligater Klavierbegleitung im Verlage von Chr. Fr. Vieweg erscheinen zu lassen (Preis 3,60 Mk. n.). Die vier Sätze wirken in der gewählten Besetzung wirklich sehr schön, ihr Studium ist zur Bildung von Vortrag und Klangschönheit warm zu empfehlen. Als erste Einführung in das Streichquartettspiel werden endlich das Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello von Richard Hofmann, Op. 116 (Verlag J. H. Zimmermann, Preis 6 Mk. n), und die etwas älteren drei Quartette für dieselben Instrumente von C. Schumann, Op. 20, 24 und 25 (Preis 4 Mk. resp. 3 Mk.), sehr gute Dienste leisten und das Studium der nicht schweren aber immer gute Musik enthaltenden Werke lohnen. Über kleinere Kammermusikwerke für Klavier und Streichinstrumente wird ein neuer Artikel berichten.



Ritter Blaubart

Ein Märchenstück in drei Akten von Herbert Eulenberg
Musik von E. N. v. Reznicek
Uraufführung in Darmstadt am 29. Januar 1920

Besprochen von **Jos. M. H. Lossen**

Unter starkem Erfolg wurde hier von Generalmusikdirektor Balling Reznicеks „Ritter Blaubart" aus der Taufe gehoben. Der Tondichter greift in dem Werk auf das 1904 geschriebene Märchen Eulenbergs zurück, änderte aber daran bezeichnenderweise eine ganze Reihe von Einzelheiten, die dem Textbuch eine weit glücklichere, weniger perverse Fassung geben. Die musikalische Charakterisierung des Ritters Blaubart steht im Vordergrund. Blaubart ist zwar keine Heldenfigur, dazu sind seine Handlungen viel zu sehr der Ausfluß kranker Triebe und widernatürlicher Impulse, aber es gelingt Reznicek dennoch mit der Meisterschaft seines Könnens, die Absurditäten der Handlung bedeutend zu mildern und selbst seiner Titelfigur gewisse sympathische Züge zu verleihen, die unser Mitgefühl zu erregen imstande sind. Denn hinter aller Krankhaftigkeit und Perversität der Triebe birgt sich eine untilgbare Sehnsucht nach Glück und endlicher Erlösung. In diesem Zwiespalt liegt die ganze Tragik des Werkes. Schwächer ist besonders die Szene der Beerdigung, bei der allerdings die an Shakespeares Technik sich anlehnende Episode der Leichenschänder musikalisch wieder vorzüglich gelang, ferner das unmotivierte Auftreten einzelner Personen in der Hochzeitsszene, die neben einem Duett ein glänzendes Quintettfinale aufzuweisen hat. Die Szene in der Leichenkammer stößt vielleicht viele ab, so daß ihr musikalischer Wert nicht recht zur Geltung kommt. Eine Schöpfung wie der zweite Akt aber fasziniert durch die geniale Zeichnung, durch seine hohe poetische und dramatische Kraft, meisterlich im Aufbau und der Verteilung der verschiedensten Gefühlskontraste. Gewiß hat dieses Werk, in dem Reznicek zu den kühnsten Dissonanzen und modernsten Harmonien greift, auch seine Schwächen (z. B. einige Motive, die nicht zu den besten Eingebungen zählen, u. a. m.), aber es wird wohl kaum jemand geben, der nicht dem Komponisten ein ungewöhnliches Maß von Gestaltungs- und Schöpferkraft einräumen würde.

Die Wiedergabe der Oper stellt an Sänger und Orchester außerordentliche Anforderungen, und es ist daher doppelt anerkennenswert, wenn hier durch Ballings vorbildliche Leitung eine ausgezeichnete Aufführung zustande kam. Die Aufgabe der Titelfigur, deren Stärke vor allem auf dem dramatischen Sprechgesang beruht, wurde von H. Bischoff vorzüglich gelöst.

Aus dem Leipziger Musikleben

Recht uninteressant verlief ein Klavierabend von Käte Kajes im Feurichsaal. Mit guter Fingerfertigkeit, aber gleichmäßig dickem, nicht modulationsfähigem Ton und ohne geistige Vertiefung erledigte sie ihre u. a. Brahms' Händel-Variationen und Schumanns Gmoll-Sonate umfassende Vortragsfolge.

Einfach trostlos wirkte ein Klavierabend von Günther Homann in demselben Saale. Zu einer unzulänglichen, dafür aber mit einigen billigen virtuosen Mätzchen geschmückten Technik kam die Unfähigkeit, plastisch zu gestalten oder zu beseelen, und so spielte Herr Homann Werke von Bach, Beethoven u. Brahms usw. herunter.

Ein weiterer Klavierabend, diesmal im Kaufhaussaale: Ignaz Friedmann spielte Chopin. Er spielte ihn unnachahmlich mit seiner unglaublich verfeinten Anschlagskunst; alles liegt ihm: die Filigranarbeit einer Cis moll-Mazurka, die Virtuosität der Etüden in Gis moll und Ges dur, die Wucht der Asdur-Polonaise, um nur einiges zu nennen. Was tat's, daß er reichlich frei spielte, war doch alles bei ihm von zwingender Logik, daß er den Hörer auch dort in seinen Bann zu ziehen vermochte, wo seine Wiedergabe auf innere Wiederstände stieß. Der übervolle Saal zollte frenetischen Beifall.

A. v. Sponer

Einem Beethovenspieler wie Conrad Ansorge lauschen zu dürfen, bedeutet unbestreitbar einen hohen Genuß. Dafür, daß diese Erkenntnis immer allgemeiner wird, zeugte die überaus warme Aufnahme, die dem geschätzten Pianisten nun auch hier zuteil wurde. Seine Darbietungen sind allerdings auch berückend, überzeugend, vorbildlich. Er spielte Sonaten (D moll, E dur, C moll), Rondos und Bagatelle (Op. 33 Nr. 7 F moll).

Paul Schramms Klavierspiel war technisch glänzend und temperamentvoll, allerdings mehrfach etwas überhastet. Am besten vermittelte er jedenfalls die Beethoven-Sonate W. 111 und die Intermezzi a. W. 118 von Brahms. Zum Schlusse schritt Liszts „Heiliger Franziskus" sieghaft durch die nahezu natürlich rollenden und brandenden Wogen.

Der Sonatenabend der Herren Franz Wagner (Klavier) und Hans Bottermund (Violoncell) war leider befremdlich schwach besucht. Trotzdem spendeten die hochbegabten, musikalisch tiefinnerlich verwandten, durch fortgesetztes Zusammenspiel im „Dresdener Trio" stetig mehr ineinander aufgehenden Künstler auserlesene Genüsse. Der Debussyschen Sonate (komp. 1915), einer farbenprächtigen Tonschöpfung modernster Art, wußten die Künstler besondere eigenartige Reize abzugewinnen.

E. Böttcher

Die zweite Hälfte des 8. Konzertes der Gesellschaft der Musikfreunde war am Geburtstage Mozarts (27. Jan.) ausschließlich diesem ewig Modernen vorbehalten. Eigentlich paßt ja dessen feingearbeitete Musik nicht in einen stimmungmordenden Zirkus, wie es die Alberthalle ist. Kein Wunder daher, daß das tüchtige Spiel von Willy und Walter Rehberg (Konzert für 2 Klaviere) nicht genügend schön zur Geltung kam, und um so mehr zu verwundern, daß die allerdings stimmlich prächtig eingestellte Maria Pos-Carloforti, wie schon vorher in der Händelschen Nachtigallenarie aus L'Allegro usw. (die sie leider gekürzt sang), in Mozartschen Gesängen bis zur letzten Note fesselte. Die G moll-Symphonie, von Laber und seinen Getreuen prächtig vermittelt — nur im Menuett ein Quentchen zu ruhig —, bildete den zweiten Eckpfeiler des Konzertes. Der erste bestand in einer Bachschen Streichersuite mit obligater Flöte (H moll), die wie schon im Händelschen Werke von M. Schwedler ausgezeichnet geblasen wurde.

S.

Eine angenehme Abwechslung bot das 15. Gewandhauskonzert für den Kundigen mit einer Vortragsfolge aus dem 18. Jahrhundert: Arthur Nikisch und sein treffliches Orchester liehen einem Concerto grosso von Locatelli (F moll aus W. 1, hergg. von A. Schering) und Haydns Bärensymphonie ihre ganze Kunst und Sorgfalt, wenn auch in zu starker Besetzung. Ferner boten Edgar Wollgandt (Violine) und Carl Hermann (Viola) Mozarts selten gehörtes Doppelkonzert (Sinfonia concertante) in Es dur, und zwar höchst gediegen und stilrein. Nicht mit gleichem Glück vermochte sich dagegen Philippine Landshoff in Gesängen von Händel, A. Scarlatti, Gluck, J. Chr. Bach und Cimarosa zu behaupten: Sie hat an sich gewiß eine schöne Stimme, doch wurde weder ihre Aussprache noch ihre stark vibrierende Tongebung den höheren Anforderungen, die man nun einmal im Gewandhause stellen darf, gerecht.

Durch die Absage der erkrankten Grete Merrem-Nikisch wurde das nächste Konzert zu einem ausschließlichen Orchesterabend. Außer der wundervoll abgetönten Prägung von Schumanns Genoveva-Ouvertüre und Symphonien von Schubert (H moll) und Beethoven (D dur) wurde zum ersten Male eine kleine Suite, W. 27, von Volkmar Andreae aufgeführt, ein gedrungen gearbeitetes Werk von sprühendem und doch feinem Humor. Es wog in seiner angenehm unterhaltenden Art zehn tieftuende symphonische Dichtungen nach philosophischen Vorlagen auf.

Im Aufführungsabend des Leipziger Tonkünstlervereins wurden ausschließlich Werke aus Leipziger Verlagen aufgeführt. Der Kürze halber sei hier von dem, was ich hören konnte, nur das eindrucksvollste genannt: Zwei Salonstücke vornehmen Stils für Geige und Klavier (Kanadischer Tanz, Reigen von St. Krehl, gespielt von Cläre Schmidt-Guthaus und G. Groschwitz), fesselnde, wenn auch etwas artistisch erfundene Variationen (A dur W. 64) für zwei Klaviere (Maria und Josef Pembaur), Tenorlieder von Sinding, S. v. Hausegger, A. Fuchs (H. Lißmann) und ein klangprächtiges Trio für Klavier, Geige und Cello von J. Klengel (D dur, W. 25, gespielt von Anny Eisele, W. Davisson, Eva Klengel).

Das zweite Kammerkonzert des Dresdner Trios (Wagner-Schneider-Bottermund) war Beethoven allein gewidmet (W. 70 I und II, W. 97). Genügende Sorgfalt und vornehme Zurückhaltung sind ihre Tugenden. Man fühlt sich bei diesem Zusammenspiel durchaus ruhig und sicher vor wesentlichen unangenehmen Zufälligkeiten.

Hella Baresel-Schmitz und Alfred Baresel stellten sich im Grotrian-Steinweg-Saal als Spieler auf zwei Klavieren mit bereits ansehnlicher Fertigkeit und beträchtlichen Fähigkeiten vor. Spielten Nervosität und Zufall der Pianistin bei Mozart (D dur-Sonate) noch hier und da einen Streich, so verlor sich das im Laufe der Zeit so gut wie ganz. Als schöne künstlerische Höhepunkte in der Wiedergabe sind das Scherzo W. 87 von St. Saëns und die prächtige Suite von Arensky zu vermerken.

Der einarmige Klavierspieler Paul Wittgenstein ist ein begabter Musiker. Wer es binnen wenigen Jahren technisch mit einer Hand weiter bringt als er, werfe den ersten Stein auf ihn, weil ihm manchmal ein großer Sprung nicht gelang. Ich hörte wenige Tage später eine Klavierspielerin, die Liszts Rigoletto-Paraphrase mit zwei Händen bedeutend unzuverlässiger spielte als er mit einer. Bloß möchten wir dem jungen Künstler raten, sich nur auf solche Stücke zu beschränken, die vom Tondichter von vornherein für die linke Hand allein geschrieben sind. Nur so wird er allen Stilanforderungen genügen können.

In der fünften Gewandhauskammermusik hörte man an Neuheiten ein recht unerquickliches Streichsextett (A moll mit Violotta) von Th. Streicher und eine Sonate für Viola und Klavier (Cis moll, W. 3) von Egon Kornauth, ein Werk von ausgezeichneter Formung und starkem Gehalte, von Anny Eisele und Carl Hermann prächtig vermittelt. Brahmsens B dur-Sextett W. 18, das die Herren vom Gewandhausquartett mit zwei anderen Kollegen offenbar lieber spielten als das erste Werk, gab dem Abend einen wundervollen Ausklang.

Eine Tänzerin mit dem geheimnisvollen Namen Ratnavali gab sich, obgleich in den Anzeigen als „weltberühmte Seelentänzerin" bezeichnet, durchaus nur fleischlich: Sie tanzt geschmeidig und ist wohlgestaltet. Von wirklicher Beseelung oder Vergeistigung keine Spur. Der Gewinn dieses Abends war eine ganz prächtige Mezzo-Sopran-Stimme; ihre Besitzerin Marie Demuth weiß aber zurzeit noch nichts mit diesem lauteren Golde anzufangen.

Rita Sacchetto hat prächtige Gewänder und tanzt geschmackvoll alle möglichen (Volks- und Phantasie-) Tänze bis zur expressionistischen Groteske. Ihre Klavierbegleiterin? — Heißt mich nicht reden . . .

Dr. Max Unger

Rundschau

Oper

Braunschweig Mit dem Feste der Auferstehung erhielt der musikalische Betrieb ein völlig verändertes Gesicht. Die ursprünglich für Karfreitag bestimmte, nach Stoff und Musik dem Oratorium zuneigende Oper „Joseph und seine Brüder“ von Méhul erzielte dank der vorzüglichen Vorbereitung durch Generalmusikdirektor Pohlig und Spielleiter Benno Noeldechen bei dem ausverkauften Hause stürmischen, leicht erklärlichen Erfolg. Man verzichtete sowohl auf Weingartners Rezitative, als auch auf den neuerdings beliebten langsam feierlich-pathetischen Ton des Dialogs; so wurde die Entwicklung frisch, das Zeitmaß niemals schleppend, das Auge durch die stilvollen Bühnenbilder befriedigt, angeregt. Kurz darauf erschien Albine Nagel wieder als Titelheldin in Verdis „Aida“, umrauscht vom Jubel ihrer zahlreichen Verehrer. Viele durch versprochene Neuheiten und Aufführung guter alter Werke geweckte Hoffnungen wurden wie durch den bekannten Reif in der Frühlingsnacht jäh vernichtet. Der Weltfeiertag des 1. Mai sollte durch Mozarts „Zauberflöte“ gefeiert werden, aber die Leitung dachte und der durch die Theaterarbeiter unterstützte Singchor lenkte; tags vorher stellte er neue Forderungen auf und drohte bei Nichtbewilligung mit dem Streik. Wohl oder übel ging man auf alles ein, unglücklicherweise erkrankte in letzter Stunde obendrein Frau Schwennen-Linde (3. Dame), und da jetzt ein Ersatz, überhaupt jede andere Oper unmöglich war, schuf Pohlig einen „Bunten Abend“ mit Sologesängen. Das ausverkaufte Haus dankte für die rettende Tat durch reichen Beifall. Die hiesige Bühnengenossenschaft verstand es, ihre Veranstaltungen zu außergewöhnlichen künstlerischen Ereignissen zu gestalten; wie ein Kaufmann, der im Ladenfenster seine Schaustücke ausstellt, bieten die ersten Kräfte ihre Glanznummern dar. Oper, Schauspiel und Orchester wirkten harmonisch vereint und vermittelten mit Liedern unserer Kapellmeister E. Kaselitz und R. Hartung, gesungen von Alb. Nagel und E. Hunold, mit Männerquartetten, Vorträgen für Geige, Cello und Harfe, mit der „Oberon“-Ouvertüre und der 2. Rhapsodie von Liszt hohen Genuß. E. Stier

Hannover Ende August hat das „Opern- und Schauspielhaus seine Pforten wieder geöffnet, nachdem es 2 Monate geschlossen war. Der Schluß der letzten Spielzeit gestaltete sich, wie heute nachgetragen sei, noch besonders bedeutungsvoll, einmal durch die örtliche Erstaufführung von d'Alberts Toten Augen, sodann durch eine Aufführung der Walküre. Das genannte d'Albertsche Werk hat auch hier einen starken, nachhaltigen Eindruck gemacht, so daß es in der neuen Spielzeit sofort wieder in den Spielplan aufgenommen wurde und bei vorzüglicher Besetzung ausverkaufte Häuser erzielt. In den Hauptrollen waren tätig Fräulein Kappel als stimmlich glänzende, darstellerisch durch Wahrheit und Empfindungstiefe hinreißende Myrtocle, Frau Fuist-Spoel als liebliche Arsinoe, Herr Gabor vom Landestheater in Dessau als in seiner Tragik erschütternder, gesanglich ausgezeichneter Arcesius und Herr Edeler, unser neuer zweiter Heldentenor, als stimmlich trefflich bestellter Galba. Sehr vorteilhaft führte sich unser neuer lyrischer Bariton, Herr Wiesendanger, in der kleinen aber dankbaren Rolle des Schnitters ein, und auch Herr Brandt (Hirt, symbolisiert als Christus) fesselte in Gesang und Darstellung gleicherweise. — Die oben erwähnte Walküre-Aufführung unter Meister Nikisch gestaltete sich zu einem Festabend unserer Oper, die gerade für dieses Werk eine glanzvolle Besetzung bieten kann. Die Damen Kappel und Schmidt als Brünnhilde und Sieglinde, sowie die Herren Taucher, Kronen und Wissiak als Siegmund, Wotan und Hunding sind ohne Zweifel Vertreter gerade dieser Partien, um die uns die meisten deutschen Opernbühnen beneiden können. Das Opern- und Schauspielhaus brachte im November bereits die zweite Neuheit im Opernspielplan heraus, nämlich Pfitzners „Der arme Heinrich“. Die zwar schon ziemlich alte Neuheit (Uraufführung 1895 in Mainz) bedeutet deshalb nicht weniger eine wertvolle Bereicherung unseres Spielplanes. Die hiesige, von Kapellmeister Leonhard musterhaft vorbereitete Aufführung muß als erstklassig bezeichnet werden. Taucher als armer Heinrich, Kronen als Dieterich, Fräulein Kappel als dessen Frau und namentlich Fräulein Schuh in der rührenden Rolle der Agnes boten in Gesang und Darstellung vollendet schöne Leistungen; ebenso Herr Wissiak als Mönchspater. In edelster, stilvollster Weise war die Inszenierung gehalten, ein wundervoller Grund für die schlichte, rührende Handlung. Außerdem ist eine, von stilvoller Neuinszenierung (Dr. Hartmann) gehobene Neueinstudierung des Gluckschen „Orpheus“ zu verzeichnen, mit den Damen Schmidt (Euridion), Mertens (Orpheus) und Schuh (Eros) in den drei Solopartien. L. Wuthmann

Kassel Beethoven-Wagner-Strauß! — Mit Robert Laugs am Dirigentenpult begann die Junifestspielwoche, und wie der zweifellos geniale aber impulsiv veranlagte Künstler die „Tristan“-Partitur erfaßte, war erhebend. Die wunderbare schmerzvoll gesteigerte Entsagung im Vorspiel, die zarten Visionen der Liebesnacht und der prachtvolle Aufbau im Liebestod zeugten von gewandter Orchesterführung, plastischen Ausdrucksformen und rhythmischer Schärfe. Laugs gehört zu den Tristandirigenten von Ruf. Berta Morena (München) sang die Isolde; groß und gewaltig im Schmerz, rührend in der bis zum Tod entsagenden Liebe und in der Darstellung so verwachsen mit Wagnerschem Geist, daß man den leisen Mangel der Stimme an metallischem Wohlklang in dramatischen Höhepunkten nur der Ordnung halber erwähnt. Frida Schreiber (Leipzig) verfügte als Brangäne über eine volle, erzene Altstimme; etwas flackernd im Affekt, aber von besonderer Schönheit und erhabener Ruhe im Wachgesang des zweiten Aufzuges. Neben der Morena-Isolde hatte Fanger-Tristan (Frankfurt) einen schweren Stand, zumal sein in allen Lagen ergiebiges, schweres Tenororgan jenes gewissen Schmelzes entbehrt, während die sonst derbe Stimme machtvoll alle Steigerungen des Orchesters meistert. Erschütternd in seiner Tragik war der Bariton Friedrich Plaschkes als Kurvenal mit überwältigender Stimmpracht und der urgewaltige Baß Lattermanns als Marke.

Fidelio: Dr. Zulauf leitete das Orchester mit der überlegenen Ruhe eines fertigen Künstlers, dessen Größe in stiller Tiefgründigkeit und liebevollem Sichhineinversenken in die unerschöpflichen Schönheiten der Beethovenschen Offenbarungen besteht. Seiner ganzen Wesensart widerspricht als forschendem Künstler jede Effekthascherei. Der wundervolle Aufbau der musikalischen Einleitung, der Leonorenouvertüre, die schmerzvolle Steigerung vor dem zweiten Akt und die zarte Behandlung des Orchesters in der Begleitung der Sänger waren Meisterstücke orchestraler Führungskunst; Streicher und Holzbläser entwickelten unbeschreiblichen Wohlklang. Die zarten Feinheiten der Leonorenouvertüre gingen leider im Bühnenlärm hinter geschlossenem Vorhang z. T. verloren. Frau Englerths Fidelio (Wiesbaden) war bis auf das anfängliche Detonieren eine wenig über dem Durchschnitt stehende Leistung. Fritz Kraus (Köln) verlieh dem Florestan mit seinem herrlichen, wohllautenden Organ ergreifende Töne menschlichen Jammers und „namenloser Freude“. Das Ereignis des Abends war der finstere Pizarro von Plaschke. Frau Birgitt-Engell (Berlin) bot mit süßer, weicher Stimme und duftigem, neckischem Spiel als Marcelline mit Henke-Jaquino ein heiteres Gegengewicht zu den finsteren Gewalten im „Fidelio“, und Knüpfer-Rocco (Berlin) war mit seinem weichen Baß wie geschaffen für den menschlich-fühlenden Kerkermeister.

Im Rosenkavalier war Robert Laugs ganz Beherrscher orchestraler Meisterkunst, bis auf seinen impulsiven Eifer, der

den Sängern auf der Bühne stimmlich gewisse Schwierigkeiten bereitet. In den Hauptpartien wetteiferten Berliner und Dresdener Künstler. Dresden siegte auf der ganzen Linie. Hoch und erhaben über allen die Feldmarschallin der Margarete Siems, deren Weltklugheit, Herzensgüte, Liebelei und Entsagung darstellerisch und gesanglich über jeder Kritik standen. Von gleicher Stärke war Kraus. Dem Zauber dieser wundervollen, blühenden Tenorstimme gab man sich rückhaltlos hin.

Frau Eva Plaschke- von der Osten mit dem jugendlich-energischen Gesicht sang und spielte den Oktavian mit gewinnender Natürlichkeit. Die Vereinigung der sympathischen Stimmen Frau Birgitt-Engells mit dem metallischen Organ Frau Plaschkes nach dem orchestral herrlichen Auftritt von der Überreichung der Rose krönte dieses musikalische Wunderwerk in unendlicher Schönheit. Der verkommene Lerchenauer Knüpfers befriedigte nur darstellerisch. Zum Schluß dieses blendend gesungene Terzett, unvergeßlich in seiner Klangwirkung und Schönheit!

Der Meistersinger-Schlußvorstellung bereitete der Belagerungszustand ein vorzeitiges unfrohes Ende. Erst nach und nach vermochte das Orchester unter Laugs die gedrückte Stimmung durch die prächtig gespielte Einleitung zu verscheuchen. Im Mittelpunkt des I. Aktes und der Festwiese — alles übrige mußte wegen 8 Uhr-Schlusses gestrichen werden — stand dieser meisterliche Sachs von Plaschke, dessen tiefempfundene Schlußansprache vielen in dieser verunglückten Meistersingervorstellung zum unvergeßlichen Trost geworden ist. Der Berliner Kirchhoff-Stolzing glänzte durch stimmlichen Wohllaut und bewegte sich in vornehmen rittmeisterlichen Formen, Frau Hafgreen-Waag kam als Evchen kaum zu Worte, und der Pogner von Knüpfer war zu weich und kraftlos. Der auffallende helle Bariton der Geiße-Winkel ist als Kothner nicht jedermanns Geschmack. Als Beckmesser verabschiedete sich Carl Groß von der Bühne. Seine Intelligenz hatte dieser vielfach verzerrten Stadtschreiberfigur lebensfähige und psychologisch-durchdachte Züge gegeben. Wir Kasseler verlieren Groß, dessen Bühnenlaufbahn auch über Leipzig und Bayreuth führte, nur ungern. Seine hochkünstlerische Wirksamkeit wird hier unvergeßlich bleiben.

Die kleineren Partien in allen Festaufführungen wurden von Kasseler Künstlern dargestellt und gesungen und ihre verdienstvolle Mitwirkung muß besonders hervorgehoben werden. Die Konzertvereinigung der ehemaligen Königlichen Kapelle verstärkte die Chöre in Fidelio und Meistersingern mit auffallend schönem Stimmaterial. Die szenischen Wunder unter Opernregisseur Beyer, Maschineninspektor Waßmuth und Garderobeinspektor Sterra gaben den Festvorstellungen die bekannten geschmackvollen Umrahmungen.

An herzlichem Beifall nach allen Aktschlüssen und Vorstellungen fehlte es wirklich nicht, und für die Veranstaltung, die den Namen Kassels weit über die engere Heimat hinausgetragen hat, sind wir dem derzeitigen prov. Intendanten Walther Sieg von Herzen dankbar.

Ob die verunglückte Meistersingervorstellung ihren Schatten auf die neue Spielzeit werfen mußte! Beinahe scheint es so, denn seit diesen Tagen ist nichts geschehen, das den guten musikalischen Ruf unserer Oper hätte heben und festigen können. Schon jahrelang steht „Meister Grobian" von Winternitz unter den Neuheiten neben weiteren diesjährigen Ankündigungen fein umrahmt und sorglich eingekapselt im Neuheiten-Spielplan. Aber daß ja keines hinausschlüpfe und sich in den Probezimmern, im Chorsaal oder gar auf der Bühne sehen ließe. Schüchterne Versuche wurden schnell aufgegeben. Das rührselige ungarische „Dorf ohne Glocke" mit Könneckes sinnenfälliger feininstrumentierter Musik und d'Alberts „Tote Augen", das sollen die künstlerischen Höhepunkte sein. Noch eine geschlossene Ring-Aufführung, zum Teil mit Gästen ausgeführt, da unser Theater selbst über keinen schweren Helden verfügt, und die von Zulauf sauber neu einstudierte Hänsel und Gretel-Oper sind zu erwähnen. Sonst läuft der Spielplan Tag für Tag, Woche für Woche, ja Monat für Monat im alten ausgefahrenen Gleise, bis auf den melodiösen, etwas angestaubten „Obersteiger", der auf besonderen Wunsch des Operette liebenden Kasseler Publikums ausgegraben wurde. Eigentlich soll das Theater das Publikum erziehen. Bei uns ist das umgekehrt. Wo liegt an dem allen die Schuld?

Unser Theater lebt wie alle früheren königlichen Provinztheater in der unklaren Zeit des Interregnums. Wer die pekuniäre Überlastung des Theaters übernimmt, ob Staat, Stadt oder Provinz, ist meines Wissens noch nicht entschieden. Der Finanzsäckel der Stadt Kassel vermag eine solche Belastung nicht zu tragen. Bleibt also nur der Staat oder die Provinz, die den geographischen Begriff des früheren Kurfürstentums Hessen umfassen dürfte. Und schon hätten wir ein „Hessisches Landestheater". Anfänglich glaubte man, daß diese nervöse Ungewißheit auf den Spielplan wirke. Aber die zehn Neuheiten, die bereits das Schauspiel herausbrachte, belehrt auch den Einfältigsten vom Gegenteil. Solche Leere an Neuheiten in der Oper ist noch in keinem Jahre gewesen.

Im Opernpersonal sind günstige Veränderungen zu vermerken. Sowohl der biegsame schlanke lyrische Tenor Müller-Ravens (bis auf seine bescheidene darstellerische Kunst) wie der weiche klangvolle Bariton Mossis bedeuten einen Gewinn. Vielleicht bringt die zweite Spielhälfte des Jahres das, was in der ersten fehlte. G. O. Kahse

Stuttgart Der innere Umwandlungsprozeß, der am hiesigen Landestheater vor sich geht, hat zunächst zur Folge, daß die verlockenden Versprechungen einer neuen künstlerischen Ära immer noch Versprechungen geblieben sind. Der Zukunft unseres Theaters eröffnen sich also fernerhin die schönsten Aussichten. Was vorerst geleistet wird, verrät den Willen zur Tat, zeigt aber auch, daß die Verhältnisse stärker sind als der Wille derer, denen das Schicksal unserer Oper in die Hände gelegt ist. Mit dem Zar und Zimmermann hat man sich eine jetzt schon mehrfach als Volksvorstellung gegebene Oper ausgesucht, die ihre Anziehungskraft ihrem gemütvollheiteren Wesen und ihrer guten Besetzung verdankt; auch die Verkaufte Braut durfte man sich in der neuen Einstudierung sehr wohl gefallen lassen. Den Charakter eines besonderen künstlerischen Ereignisses hatte die Zauberflöte in der Bernhard Pankokschen Inszenierung. Der farbenfreudige und phantasiereiche Künstler hat aus indischem und orientalischem Formenschatz geschöpft, er hat Kostüme von feinem Reiz entworfen, aber das Auge mit einem Überreichtum von Eindrücken nahezu übersättigt. Die Vorstellung war zu den gelungenen zu rechnen, es zeichnete sich namentlich Swoboda-Papageno aus, die übrigen Mitwirkenden, wenn auch nicht alle gleich mozartfest, fügten sich in den Stil ein. Busch dirigierte. Einiges Aufsehen mußte die an den Haaren herbeigezogene Erstaufführung von Samson und Dalila machen. Ein Liebeswerben um Camille den Unversöhnlichen? Vielleicht auch eine Gefälligkeit für Frau Hoffmann-Onegin, die für die Dalila in Aussicht genommen war. Aus diesem Gastspiel wurde nichts, Frau Hoffmann zog vor, abzusagen. Sapienti sat. Unter der musikalischen Leitung von Erich Band mit Rudolf Ritter als Samson und Maria Mülkens als Dalila wurde aus der Oper herausgeholt, was an Werten unzweifelhaft darinsteckt. Die hohle Theatralik des dritten Aktes war nicht zu retten. Neuestens bekamen wir auch die „Jüdin" vorgeführt (ein Franzose muß es sein). Die Vorstellung geriet trotz guter Besetzung der Hauptrollen durch Ritter-Eleazar und Blomé-Recha nicht über billigerweise zu Erwartendes hinaus. Alexander Eisenmann

Konzerte

Bad Elster Der Berliner Kapellmeister Bruno Weyersberg übernahm voriges Jahr mit dem Philharmonischen Orchester die Ausführung der Kurmusik. Allgemein befriedigte dabei die Tatsache, daß man damit an maß-

gebender Stelle endlich einmal ein sächsisches Orchester heranzog. Dessen festbegründetem künstlerischen Rufe gemäß blieb nicht ein Wunsch unerfüllt. Bruno Weyersberg zeigte als Dirigent in der Zusammenstellung der Vortragsfolgen eine kundige Hand, wußte Stileinheit und künstlerische Vornehmheit mit Abwechslung und wirksamer Steigerung geschickt zu verbinden. Eine stattliche Anzahl wertvoller Werke aller Stil- und Zeitgattungen hat er uns diesen Sommer vorgeführt. Namentlich in den Symphoniekonzerten fanden die sich selbst und dem Orchester gestellten Aufgaben vortreffliche Lösungen. Die künstlerischen Höhepunkte bildeten Beethovens Fünfte und Brahmsens Vierte. Daneben erklangen noch Brahmsens Dritte, Tschaikowskys selten zu hörende zweite Symphonie und die „Pathétique", Goldmarks „Ländliche Hochzeit", Schuberts „Unvollendete", Mozarts Esdur und Mendelssohns Amoll; von symphonischen Dichtungen Liszts Préludien und Tasso, Smetanas „Moldau", aus dem Manuskript eine Suite „Olaf" von G. Werbatus, einem Elsterer Badearzt, welcher sein Werk auch selbst leitete, und eine „Abendmusik" für kleines Orchester von Paul Gerhardt, dem Zwickauer Orgelmeister, ein schönes Werk, das gedruckt zu werden verdiente. An größeren Solowerken spielte Leo Schwarz die Violinkonzerte von Beethoven und Tschaikowsky, sowie Theodor Becker das Konzert von Aug. Klughardt und die Rokokovariationen von Tschaikowsky für Cello.

Aus der großen Zahl der übrigen Solisten, die teils im Rahmen der Orchester- und Kammermusikabende, teils mit eigenen Veranstaltungen hervortraten, seien nur Friedr. Plaschke, Richard Teuber, Ilse Helling-Rosenthal, Aline Sanden, Elena Gerhardt, Luise Pöschmann und Else Reichelt-Bartsch genannt. Von Instrumentenspielern erregten besonders der virtuose Pianist Jascha Spiwakowsky (Chopin und Liszt) und sein 10jähriger Bruder Tossi, ein geigendes Wunderkind, der durch Ton und Technik verblüffende jugendliche Cellist Erich Hermann (Davidoff-Konzert) und der vielversprechende Henrik Deen am Blüthner (Beethovens W. 26) Aufsehen.

Durch Veranstaltung einer Reihe Kammermusikabende zum Teil unter Hinzuziehung hervorragender Solisten erwarb sich die Solistenvereinigung des Kurorchesters viel Anerkennung. Nur die neueren Werke seien verzeichnet: die Violinsonaten von Grieg, Cmoll, Sjögren, Emoll, und die Cellosonate von Strauß.

Als Gastdirigenten erschienen Willi Ullmann (Braunschweig), ein Vollblutmusiker durch und durch, und Dr. Felix Maria Gatz (Berlin), der auch entschieden Talent hat, aber noch zu sehr am Anfang seiner Laufbahn steht.

R. Paul

Braunschweig Der Lehrergesangverein führte unter Prof. H. Frischen (Hannover) sowie der Mitwirkung des Soloquartetts des Berliner Domchors und des Domkantors Fr. Wilms (Orgel) in der überfüllten Martinikirche Liszts Requiem auf. Wilms holte mit dem Schraderschen a cappella-Chor im Dom das aus äußeren Gründen aufgeschobene Passionskonzert nach, dessen Karfreitagsstimmung diesmal auch auf Pfingsten paßte. Ähnlich verlief ein Konzert des Oberrealschullehrers H. Heger mit seinem Madrigalchor, Frl. Mila Albrecht (Gesang), Marg. Grotrian (Geige) und Organist Bosse in der Brüderkirche.

Infolge der staatlichen Umwälzung fiel die lästige Fessel, daß Opernmitglieder nur während der Theaterferien das Podium betreten durften; die neue Freiheit benutzten Albine Nagel zweimal (Lieder und Arien), Egon Thies Frorath und Lorenz Corvinus, während Peter Unkel durch längere Heiserkeit verhindert wurde. Unter Führung des Kapellmeisters B. Seidmann gaben die 1. Bläser der ehemaligen Hofkapelle R. Kluge (Oboe), Oberländer (Klarinette), Kraatz (Fagott) und Blödner (Horn) ihren 1. Kammermusikabend; derselbe Führer veranstaltete im Lessingbunde einen Beethoven-Abend mit gleichem Gelingen. Auch Gertr. Rosenfeld pflegte mit C. Giemsa, endlich der junge, talentvolle Pianist Ernst Schacht mit Mitgliedern der Kapelle die Kammermusik. Gegen alle Regeln war der Besuch bis in den Sommer hinein stets gut. Von Fremden kehrte Conrad Ansorge zu einem Chopin-Abend zurück. Hedwig Nottebohm (Halle), eine Schülerin von J. Dalcroze, erwies sich als hervorragende Tänzerin. „Der Marathonläufer" war eine Meisterleistung.

E. Stier

Dresden Es sei mir vergönnt, über das Schlußkapitel der vorigen Konzertzeit, die bis in den Sommer hinein währte, einiges nachzuholen. Zunächst kommen die letzten Symphoniekonzerte im Opernhause in Frage. Das 5. Konzert der A-Reihe begann mit Bachs H moll-Suite für Streichorchester und Flöte, überarbeitet und vervollständigt von Hans v. Bülow, einem reizvollen Werk, dessen Sätze eine entzückende Kleinarbeit sind und sich einer feinsinnigen Wiedergabe erfreuten. Als Solist trat Eugen Linz, 1889 in Budapest geboren und seit 1913 in der Schweiz lebend, an den Flügel und trug Beethovens Klavierkonzert in Esdur vor. Schon 1916 hatte er in Dresden als Beethovenspieler Aufsehen erregt, und auch diesmal zeigte er sich ganz auf künstlerischer Höhe. Beethovens Eroica bildete den Schluß. Das 6. Konzert brachte als Hauptnummer die 4. Symphonie in H moll von Paul Büttner (Uraufführung). Sie ist in den Kriegsjahren 1917 und 1918 entstanden und wohl als Niederschlag eines großen Erlebens zu betrachten. Damit soll nicht gesagt sein, daß wir aus der Musik kriegerische Motive und Siegesfanfaren hören, sie zeigt vielmehr, wie das Gewaltige auf Künstlerseelen wirkt, wie Weltbewegendes den schöpferischen Geist zu Großtaten entflammt. Der Tondichter deutet diesen Gedanken selbst an, wenn er als Leitworte vor die Partitur schrieb: „Gleich metallnem Spiegel ist meine Seele — o Herr — deine Welt spiegelt sich in ihr, und sie tönt im Brausen deiner Wetter". Die Aufführung des großzügigen Werkes bedeutete für den Dresdner Symphoniker einen Triumph, war aber auch ein Zeugnis für die sich mehr und mehr entfaltende Schöpferkraft Büttners, die allenthalben Bewunderung auslöste. Weiter brachte der Abend noch Sindings Violinkonzert, das Konzertmeister Prof. Bärtich mit tiefinnerlichem Ausdruck und Tonschönheit spielte, und die prächtige Lustspielouvertüre zu Donna Diana von Reznicek. Von den letzten Konzerten hörte man an Neuheiten noch Orientalische Skizzen für Kammerorchester von Jos. Gust. Mraczek, eine Reihe freundlicher, charakteristischer Tonbilder, gewandt in der Form und reizvoll im Ausdruck. Mahlers 4. Symphonie und Beethovens 8. und 9. Symphonie, letztere in prachtvoller Wiedergabe, waren Gaben reinsten künstlerischen Genießens.

In den letzten philharmonischen Konzerten der Konzertdirektion Ries, die den Hauptwert auf solistische Darbietungen legen, hörte man Emil v. Sauer, Julia Culp und Mitja Nikisch, die durchweg schöne Eindrücke hinterließen.

Noch verdienen die letzten Volkssymphoniekonzerte, die wie die philharmonischen Konzerte Edwin Lindner leitet, Erwähnung. Von unauslöschlichem Eindruck war der Vortrag des 24. Gesanges der Ilias in Botho Sigwarts melodramatischer Bearbeitung, von Dr. Waldemar Stägemann wundervoll gesprochen. Konzertmeister Reitz trug das Violinkonzert von Brahms technisch wie musikalisch vollendet vor. Von Adrian Rappoldi hörte man Mendelssohns liebenswürdiges Violinkonzert, von Georg Schumann (Berlin) das Esdur-Konzert von Mozart und von Erhard Heyde das Bruchsche Konzert in Gmoll, durchweg Gaben einer ausgereiften Vortragskunst. Von neuen Orchesterwerken sei die 1. Symphonie (An der Adria) von Prof. Franz Mikorey genannt, eine farbenreiche, tonmalerische Arbeit, und eine Ballade Ritter Olaf von Eugen Schmitz, deren Musik, von großer Kraft und Ausdrucksschönheit erfüllt, sich feinfühlig an Heinrich Heines Dichtung anschmiegt. Dr. Stägemann sprach sie mit dramatischem Ausdruck.

G. Irrgang

Hamburg In Solisten- und Orchesterkonzerten war hier eine Zeitlang Brahms Trumpf. Elly Ney tat in den beiden Klaviersymphonien ihre überlegene technische und musikalische Beherrschung seines Stiles kund, während

Willy van Hoogstraten als Dirigent mit den Haydn-Variationen Proben einer mehr auf Äußerlichkeiten gerichteten Begabung ablegte. Dazu bot Werner Wolff in einem seiner Konzerte eine fesselnde Auslegung der I. Symphonie, und bei Fiedler spielte Prof. Adolf Busch das Violinkonzert mit Hingebung und technischer Sicherheit, die noch nicht alles ausmacht. Mit dem Mendelssohnschen Violinkonzert bezauberte er die Anwesenden; denn die Poesie, die er den beiden ersten Sätzen durch seinen wundervoll gepflegten Ton verleiht, wog wieder auf, was dem letzten Satz etwa an einem Überschuß glänzender Virtuosität mangelte. Bruckners siebente Kolossal-Symphonie als Krönung der zehn Konzerte stellte merklich eine nicht geringe Anforderung an die Aufnahmefähigkeit der Hörer, und man wird den Segen einer mustergültigen Kürze eines Konzerts selten so vermißt haben wie hier. Im Wolff-Konzert spielte übrigens Edwin Fischer das Beethovensche Esdur-Konzert, und zwar in technisch und musikalisch durchaus bezaubernder Art liebevoller Vertiefung mit feinsten Schattierungen und wohlberechnetem Anschlag, trotzdem aber nicht so, daß wir uns nicht auch eine andere, man möchte sagen, gewaltigere Auslegung dieses Konzerts denken könnten. In einem der Brecher-Konzerte erfreute Joseph Schwarz, obgleich er mit einer leichten Unpäßlichkeit zu kämpfen hatte, namentlich mit den von Nikisch instrumentierten Liszt-Liedern. Das reichlich lange Konzert enthielt u. a. noch drei Nummern von Wagner, die Brecher besonders starke Triumphe eintrugen. Seine gleichfalls guten Beziehungen zu Richard Strauß kamen diesmal dem Heldenleben zugute, neben dem Berlioz' Cellini-Ouvertüre und Tschaikowskys Romeo und Julia erschienen.

Bemerkenswert war der Abend, den das Hamburger Frauenquartett gab. Das Bandler-Quartett, das für einen letzten Volkstümlichen Abend Elisabeth Schumann gewonnen hatte, beendete die Reihe seiner Abonnementskonzerte, in deren drittem Kloses Esdur-Streichquartett auffiel, während im vierten das Esdur-Klavierquintett von Thuille mit Bruno Eisner am Klavier den Hauptrang einnahm. Im letzten Konzert (am Klavier Arthur Schnabel) erklang dann Arnold Schönbergs Sextett Verklärte Nacht. Dazu hatte das Fiedemann-Quartett sich in seinen letzten beiden Abenden des Quartetts von Claude Debussy und des Quartetts in Adur von Borodin angenommen, so daß wir uns über einen Mangel an zeitgenössischer Kammermusik nicht zu beklagen hatten. Hier wäre auch noch über einen zeitgenössischen Abend zu berichten, an dem die Damen Edith Weiß-Mann und Lotte Ackers-Ulmer neben einem Trio von Graener (mit Dr. Sakom) eine Klavier-Violin-Sonate von Robert Müller-Hartmann spielten, die durch Kühnheit und Mut für sich einnimmt. Wundervoll abgeklärt wirkte das dritte Konzert Hubermanns, der mit Paul Fränkol Beethovens Kreutzer-Sonate in prachtvoller Vollendung spielte.

Die Matthäus-Passion in der Singakademie bedarf einer besonderen Hervorhebung nicht mehr, ebenso nicht der Messias im Sittard-Konzert. Auch die Volkstümlichen Kirchenkonzerte, die Sittard gibt, und in deren letztem Georg Schumanns Passacaglia und Liszts Benediktus glänzten, sind über alles Lob erhaben. Das letzte Fiedler-Konzert brachte Brahmsens II. Symphonie, dazu von Wera Schapira elementar und rassig hingeworfen Tschaikowskys Klavierkonzert in Bmoll. Hier sei auch jenes Konzert der jungen May Fiedler erwähnt, an der die völlige Unbefangenheit entzückt. Im Schelmischen verfügt sie über eine schier endlose Fülle stimmlicher Ausdrucksmöglichkeiten. Die mitwirkende Geigerin Lilly v. Mendelssohn musiziert mit größter Ernsthaftigkeit, wodurch sich freilich noch nicht ein nicht unbedeutender ihr noch mangelnder Rest an Entwicklung ersetzen läßt.

Ein Liederabend Käthe Mühlens erhielt durch die Mitwirkung Clemens Schmalstichs erst seinen eigentlich künstlerischen Rahmen. Der ausgezeichnete Begleiter machte sich auch als Tondichter mit klavieristisch glänzenden, wenn auch ein wenig äußerlichen Variationen und mit Liedern bemerkbar, die den Vorzug besitzen, daß sie mit dem starren System gewisser moderner Liedschöpfungen nichts gemein haben. Endlich sei noch ein Klavierabend erwähnt, an dem Jascha Spiwakowsky sich als hervorragender Vertreter der Klasse ausgesprochener Virtuosen vorstellte. Daß er mit Beethoven ehrlich rang, ohne ihn zu durchdringen, sei vorwurfslos festgestellt. Um so ungehemmter ließ er bei Liszt und Chopin seinen Gefühlen freien Lauf.

Hinsichtlich der fünf Nikisch-Konzerte können wir uns auf Erwähnung der Darbietungen beschränken, unter denen wieder Bruckners Achte, Beethovens Eroica, Tschaikowskys Emoll-Symphonie herausragten, dazu Brahms' Emoll, Haydns Ddur, Schuberts Unvollendete, Schumanns Hmoll-Symphonie, Berlioz' König Lear, Webers Euryanthe, Cherubinis seltene Anakreon-Ouvertüre, das Meistersinger-Vorspiel, Straußens Tod und Verklärung und Wetzlers reizende Ouvertüre „Wie es euch gefällt". Mitwirkende waren Emmy Leisner mit einer Händel-Arie und Brahms-Liedern, Alexander Fiedemann, der dem Mendelssohn-Konzert nicht der vollwertigste Ausdeuter war, wie man ja aber auch von dem ausgezeichnetsten Kammermusiker nicht immer auch solchen Solisten erwarten wird, und Jascha Spiwakowsky mit einem Chopin-Konzert.

Bertha Witt

Osnabrück Auch im vergangenen Sommerhalbjahre war das musikalische Leben unserer Stadt lebhaft. Von den gehaltvolleren Konzerten sind folgende erwähnenswert: Graf Wesdehlen, damals noch in Münster, jetzt in München, erfreute die vielen hiesigen Verehrer seiner Kunst in der ihm eigenen künstlerischen Auffassung mit selten zum Vortrag kommenden Werken von Schumann, Chopin und Liszt. Karl Hasse gab eine Abendmusik in der Bergkirche, bei der er zwei Ciaconnen, eine von Buxtehude, die andere von ihm selbst auf der Orgel geschmackvoll meisterte; außerdem führte nur Bach das Wort (Choralvorspiele und Arien aus dessen Passionen, diese gesungen von Aline Hasse). Auch Musikdirektor Professor Sahla-Bückeburg erfreute uns wieder durch sein glänzendes Violinspiel. Karl Hasse, der als Universitätsmusikdirektor nach Tübingen berufen ist, gab vor seinem Scheiden von hier ein Abschiedskonzert, in welchem 3 größere eigene Werke aufgeführt wurden, die ziemlich durchschlagenden Erfolg hatten. Auch eines Kammermusikabends sei gedacht, den eine hiesige Konzertvereinigung zum Besten notleidender Kriegshinterbliebener gab, und an dem Hedwig Rode von hier Liederperlen von Beethoven und Schumann sang und Kammermusikwerke von Haydn und Brahms höchst schwungvoll vorgetragen wurden.

Der Beginn der dieswinterlichen Konzertzeit brachte uns zum 1. Oktober einen Wechsel in der Person des Musikvereinsdirigenten. An die Stelle von Karl Hasse trat Max Anton-Detmold, dessen seitheriges Wirken hier unserm Musikleben einen lebhaften Antrieb gegeben hat. Ein stattlicher Musikvereinschor trat in rege Tätigkeit, und auch die schwebende Orchesterfrage wurde wegen Auflösung unserer bisherigen vorzüglichen Militärkapelle durch die Errichtung eines städtischen Orchesters für Theater und Musikverein aufs beste gelöst. So ging's denn mit schönen Plänen in die neue Konzertzeit hinein, deren 1. Quartal uns eine Menge von Konzerten brachte, über die alle einzeln zu berichten hier nicht möglich ist.

Im ersten Hauptkonzert des Vereins bot Max Anton mit dem bedeutend verstärkten Orchester eine vortreffliche Symphonieaufführung mit Beethovens „Eroica" und Haydns 2. Ddur-Symphonie. Beide umschlossen Mozarts Violinkonzert Nr. 6, das von Frau Schuster-Woldan mit bekannter Meisterschaft vorgetragen wurde. Im zweiten Vereinskonzert stellte sich Anton als Chordirigent vor, und zwar mit bestem Erfolg durch eine glänzende Vorführung von Schumanns „Paradies und Peri". Chor und Orchester boten Herrliches, und auch die Solisten, Hedwig Rode, Alice Bähr und die Herren Toedten und Finkgarden, erledigten ihre Rollen aufs beste. Im 1. Kammermusikabend erfreute uns Frau Kwast-Hodapp mit ihrer Kunst in Werken von Bach-Busoni, Reger

und Chopin, und Dr. Moser sang in seiner vollendeten Weise Wolf und Schumann. Einen besonderen Hochgenuß bot uns im 2. Abend das hier erstmalig auftretende Hamburger Bandler-Quartett, eine vorzügliche Vereinigung, die mit Brahms, Wolf und Schubert durch feine Ausarbeitung, temperamentvolle Auffassung und prachtvollen Zusammenklang ihre Meisterschaft bekundete. Ein Volkskonzert von bestem Inhalt und feiner Ausführung gab Kapellmeister Gustav Erhardt. Mit Klarheit und Schwung wurden Beethoven, Weber, Liszt und Tschaikowsky vorgetragen und lieferten den Beweis seiner hervorragenden Eigenschaften als Orchesterdirigent. Gleiche Anerkennung fand er auch mit dem von ihm gegründeten Frauenchor in dessen erstem Konzert mit Chören neuzeitlicher Tonsetzer. Rudolf Prenzlers diesmaliges Bußtagskonzert in St. Katharinen vermittelte uns die Bekanntschaft des Loeweschen Oratoriums, „Das Sühnopfer des neuen Bundes". Obgleich das Werk vorzüglich aufgeführt wurde, möchte man doch bezweifeln, daß es dauernd auf dem Repertoir bleibt. Auch Musikdirektor Paul Oeser verdankten wir in seinem Silvesterkonzert in St. Marien einen schätzenswerten Kunstgenuß. Orgelwerke von Bach und Piatti umrahmten Vorträge des Kirchenchors und der beiden auswärtigen Solisten, Hanna Schütz (Sopran) und Alfred Pellegrini (Violine), die dem alten Jahre einen eindrucksvollen, würdigen Abschluß gaben. Die hier sehr geschätzten Künstler Frau Schuster-Woldan (Violine) und Graf Wesdehlen (Klavier) gaben einen Sonatenabend, der Bach, Mozart und Nardini gewidmet war. Max Anton hatten wir es zu verdanken, daß das Kölner Geigenehepaar Walther Schulze-Prisca und Mimi Schulze-Bussius im Verein mit Anton ein Konzert gab, das durch vollendete Vorführung von Werken von Bach, Brahms, Spohr u. a. nicht nur die technisch hohe Kunst der drei Vortragenden, sondern auch vornehmen Geschmack erkennen ließ. Erwähnt seien schließlich noch die Vortragsabende, die Musikdirektor Anton zur Hebung des allgemeinen Musikverständnisses kürzlich eröffnet hat, um durch Wort- und Erläuterungsbeispiele am Flügel dafür zu wirken. H. Hoffmeister

Stuttgart Ungeahnten Aufschwung haben die Symphoniekonzerte des Landestheaterorchesters genommen. Der Zudrang gestaltete sich derart, daß sie in zwei Reihen gegeben werden müssen. Hier hat sich also die Musikleidenschaft auf eine Sache geworfen, die des Geldes wert ist. Fritz Busch brachte als erste Symphonie die Vierte von Brahms, deren Schönheiten und Bedeutung er mit der ihm eigenen Leichtigkeit ans Licht hob. Auch mit E. v. Rezniceks symphonisch-satirischem Zeitbild „Der Sieger" wurden wir bekannt. Es ist schwer, hier zu sagen, wo die Verulkung aufhört und wo der Ernst anfängt, der Gesamteindruck ist jedenfalls durchaus unbefriedigend, der Komponist mag sich vorsehen, daß man die satirischen Pfeile nicht gegen ihn selbst richtet. Carl Wendling hat sich mit seinem Quartett in den größten Konzertsaal Stuttgarts begeben, ob er dort bleiben kann, scheint fraglich, das Mißverhältnis zwischen der räumlichen Ausdehnung und der Handvoll Spieler ist zu groß. Ein neues Quartett von Joseph Haas (A dur W. 30), das an erfrischenden Gedanken reich und von jener heimeligen Art ist, die an Haas bekannt ist, machte dem Komponisten und den Spielern gleichermaßen Ehre. Jos. Pembaurs Mitwirkung bei dem Thuilleschen Klavierquintett in Es gab dem Abend seine besondere Note. Außerdem haben wir noch zwei Kammermusikvereinigungen, das Stuttgarter Trio — Haagen (Klavier), v. Akimoff (Violine), Donndorf (Cello) — und das Stuttgarter Kammertrio — Baumann (Violine), Köhler (Viola) und Seitz (Cello) —, beide im Anstieg begriffen. W. Rehberg gastierte bei dem Kammertrio mit seiner hochentwickelten Klavierkunst.

Der Klavierabende waren es mehrere. Neben Ansorge, Friedberg, Sauer und W. Backhaus traten der beachtenswerte G. Bertram, der Klangkünstler Galston und unser einheimischer Carl Möskes auf, dieser u. a. mit einem ansprechenden Konzertstück eigener Arbeit. Der Reger-Abend von Willi Jinkertz und Eman. Gatscher mit der Sopranistin Joh. Fehr zeigte die erfreuliche Tatsache, daß das jüngere Pianistengeschlecht auch da zu fischen beginnt, wo nicht Hunderte vor ihnen schon gekrebst haben. Die talentierte Armella Bauer war die einzige Violinistin, die in dem weiten Solistenkreis auftauchte. Veranstalter von Liederabenden traten sich gegenseitig auf die Fersen. Sie alle zu nennen, verbietet der Raum. Des Konzertzettels wegen sei Joh. Remmele-Egli genannt. Sie sang u. a. Lieder von Armin Knab, der wohl verdient, daß sich die Künstler seiner annehmen. Fritz Haas trat als Schubert-Sänger auf, Martin und Bertha Volker gaben eine Auswahl aus neuerer Literatur, ebenso Fritz Soot und Helge Lindberg. Mit Zuversicht scheint Amalie Merz in die Zukunft blicken zu können, in ihr steckt das Zeug zur Sängerin. Von feinster Art war, was Gretel Stückgold (Sopran) in lieblicher Weise darbot, und was Carl Erb aus den Gesängen von Haas, Liszt, Würz und Göhler machte, sein Bestes war aber doch Schubert. Mich. Raucheisen zeigte, daß das Begleiten vollendete Kunst sein kann. In ferne Jahrhunderte führte eine Aufführung der Deutsch-Spanischen Vereinigung. Dort erklangen, zum Teil in freier Aufmachung, Chorsätze, Lautenstücke und dramatische Gesänge aus der Zeit des polyphonischen Vokalsatzes und der neapolitanischen Oper. Dabei waren seltene Stücke ausgewählt worden, um deren Auffinden sich Dr. Riff verdient gemacht. A. Eisenmann

Teplitz-Schönau In der Kurzeit hat Musikdirektor Johannes Reichert mit 15 Konzerten eine gute Auswahl aus der symphonischen Literatur und Neuaufführungen gebracht. Neben Händel, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn kamen Goldmark (Im Frühling), Volkmann (2 Serenaden), Nicodé, Smetana, Wagner zu Wort. Von Brahms gab es die 1., 2. und 4. Symphonie, von Bruckner die Romantische, von Schumann die Frühlingssymphonie; Tschaikowskys 4. und 6. gerieten sehr eindrucksvoll, ebenso Rich. Strauß' Don Juan und Till Eulenspiegel. Die Lustspielouvertüre von Scheinpflug mit der altenglischen Melodie wurde sprühend gespielt, feurig Mazeppa und Les Préludes von Liszt. Eine Tanzfantasie von Julius Weismann ist eine solide Arbeit, gefällig der Walzer aus den Tanzlegenden von Vinzenz Reifner, von dem die symphonischen Dichtungen „Die Bremer Stadtmusikanten" und „Vom Schreckenstein" wiederholt wurden. Von Joh. Reichert hörte man die Serenade „Eine Nachtmusik", die „Lustige Suite" und eine Walzerreihe „Mädchengestalten", die in ihren unterschiedlichen Charakteren zusammen eine Suite bilden. Diese gediegenen Arbeiten entzücken immer wieder. Als Uraufführung kam die frisch und farbig klingende Serenade „Im Erzgebirge" des Petschauer Josef Metzner und „Die Heimatlosen" von Wendelin Knauschner, eine symphonische Dichtung in 3 Sätzen, welche sich an die Formen Präludium, Choral und Fuge anlehnen. Schöne Tonsprache und Instrumentation zeichnen dieses Werk aus. Die Konzertmeisterin Edith Herma Schneider, welche mit Hugo Löwenthal das Doppelkonzert von Bach gespielt hatte, zeigte sich mit dem Beethoven-Konzert als urmusikalische, fleißig strebende Künstlerin, Hrdina und Simmler spielten das Harfen- und Flötenkonzert von Mozart. Einen wundervollen Abend bot Konrad Ansorge, an welchem Zdenka Kraus musikalisch, aber stimmlich unzulänglich 5 Lieder des Meisters sang. Staegemann (Dresden) fesselte als Sänger und Sprecher hauptsächlich durch seine Gestaltungskraft, der Geiger Kocian spielte mit blendender Technik und großem Ton, der Begleiter Gsöllhofer führte sich auch als Tonsetzer vorteilhaft ein. Absonderlich wirkte ein Arien singender Russe namens Cernowsky, den Abend rettete nur die Konzertsängerin Zschock mit schöner Stimme und geschmackvollem Vortrag. Ein Trio von Schwestern Ormezowsky mußte einem wegen verfehlter Musikerziehung leid tun, Prof. Lafite (Wien) enttäuschte durch mangelhaftes Klavierspiel, Gitta Wünsch vermochte das

Tanzproblem in ihren Schöpfungen auch nicht zu lösen. Nicht übel war ein Abend „Humor im Liede" von Bandler (Wien), der von Bach bis in unsere Tage Spezialitäten enthielt. Organist Rhodes bewährte sich als unendlich feiner Klangmeister und ernster Musiker, dem Selbstlosigkeit einen größeren Wirkungskreis wünschen muß. Im Chorleben dämmert's. In Zusammenfassung des Materials hat Hieke, der aus Dresden kam, in einem Konzert schon merkliche Zucht hervorgebracht; große Aufgaben sind in Arbeit. Dr. B-m.

Noten am Rande

Die Geburtsstätte eines Soldatenliedes fällt der Zeit zum Opfer. Es ist die Stempfermühle an der Wisent in Franken, an deren Stelle ein Bahnhof errichtet werden soll. Zuerst hat ihr kein Geringerer als Viktor von Scheffel in seiner Sängerfahrt der Bamberger Domchorknaben (Exodus cantorum) zur Berühmtheit verholfen. In der Mühle hatten die Erlanger Studenten seit Jahrzehnten verbriefte Hausrechte erworben. Im Ofeneck, der sogenannten „Hölle", entstand einst bei einer Batterie Oberselsers das Lied: „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren", das mittlerweile weit über Deutschland hinaus bekannt geworden ist. Als Merkwürdigkeit sei noch erwähnt, daß die vor vielen Jahren von dem Mühlenwirt selbst gepflanzte Friedenslinde im Jahre des Kriegsbeginns keine Blüten trieb.

Kreuz und Quer

(Die mit ✱ bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Berlin. Im Anschluß an die jüngst bei Adoph Fürstner erschienenen Straußschen sechs Lieder nach Gedichten von Clemens Brentano veröffentlichte der gleiche Verlag „Fünf kleine Lieder" W. 69 vom gleichen Tondichter nach Texten von A. v. Arnim und H. Heine, Gebilde von fast durchweg überraschend einfachem Gepräge.

— Marcel Noé vom Stuttgarter Landestheater wurde an das Opernhaus verpflichtet.

Bremen. Im Stadttheater erlebte die musikalische Legende Die Heilige, Dichtung von Carl Hauptmann, Musik von dem jungen Bremer Kapellmeister Manfred Gurlitt, ihre erfolgreiche Uraufführung.

Buenos Aires. Die Direktion des Teatro Colon wird während der nächsten Spielzeit verschiedene Wagner-Opern in italienischer Sprache aufführen. Dem Vernehmen nach soll auch ein Gesamtgastspiel deutscher Opernkünstler beabsichtigt sein.

Dresden. Melanie Kurt wurde von 1921 ab auf 5 Jahre der Landesoper verpflichtet

— Der Ratsarchivar Dr. Gg. Herm. Müller hat seine Forschungsergebnisse über „Richard Wagner in der Mairevolution 1849" in einer Schrift niedergelegt, die im hiesigen Verlage von Oscar Laube erschienen ist.

✱ **Eberswalde.** In den letzten Monaten fanden hier mehrere für das hiesige Musikleben bedeutsame Konzerte statt. Im „Konzertverein" spielte Alexander Petschnikoff mit Kapellmeister Schmidt-Gregor am Flügel Bach, Brahms und die prächtige Suite op. 16 von H. G. Noren; ferner gab das Künstlerpaar Dr. Fritz Spiro (Klavier) und Frau Spiro-Rombro (Violine) aus Fürstenwalde in Gemeinschaft mit Kammervirtuos Espenhahn (Cello) einen Trioabend: Beethoven, Tschaikowsky, Sonate von Grieg. Der „Oratorienverein" (Leitung: Hauptlehrer Burkhart) brachte Haydns „Schöpfung" in wohlgelungener Aufführung heraus und veranstaltete außerdem ein Madrigalkonzert, dem der mitwirkende Tenorsänger Valentin Ludwig eine besondere Note verlieh. Die „Philharmonische Gesellschaft" konnte unter ihrem Dirigenten Ulrich Grunmach den 100. Vortragsabend mit Orchesterwerken von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert mit großem Erfolge feiern, an welchem auch Opernsänger Paul Grunow durch seine Mitwirkung wesentlichen Anteil hatte. Der Kirchenchor von St. Maria Magdalenen (Leitung: Ulrich Grunmach) beteiligte sich an einer vom hiesigen Zweigverein des Evgl. Bundes veranstalteten, stark besuchten Lutherfeier mit geistlichen Gesängen aus alter und neuer Zeit, die hohe Anerkennung fanden. Zu erwähnen sind ferner ein Konzert des Flötisten Walter Schulz und eine Kammermusikaufführung des hier lebenden trefflichen Geigers Willi Kleemann in Gemeinschaft mit Otto Grunmach (Flöte) und Ulrich Grunmach (Klavier), der auch an der hiesigen, Anfang November eröffneten Volkshochschule gut besuchte Vorträge über Musik und Musiker hält.

Frankfurt a. M. Zum 100. Geburtstag von H. Vieuxtemps, welcher hier eine Reihe von Jahren seinen Wohnsitz hatte, veranstaltet das Manskopfsche musikhistorische Museum vom 1. Februar ab für einige Wochen eine Ausstellung von Bildern, Büsten, Handschriften, Konzertzetteln und anderen auf den bedeutenden Künstler und Lehrer bezüglichen Erinnerungsstücken.

Gotha. Generalmusikdirektor Alfred Lorenz hat wegen dauernder Trennung des Coburger Landestheaters von Gotha die Leitung des hiesigen Musikvereins mit Ablauf des Jahres niedergelegt. Der Musikverein hat ihn in Anerkennung der künstlerischen Höhe, auf die er unter seiner langjährigen Leitung gelangt ist, zu seinem Ehrenmitgliede ernannt.

Hamburg. Die Bürgerschaft hat auf Antrag des Senats für das Stadttheater statt bisher 250000 Mk. 850000 M. bewilligt. Die Bürgerschaft hat gleichzeitig beschlossen, einen Ausschuß einzusetzen, der die gesamten musikalischen Angelegenheiten Hamburgs prüfen soll.

✱ **Hannover.** 2. Februar. Hier erlebte die symphonische Dichtung „Kampf und Resignation" von Fritz Theil unter Leitung des Tondichters ihre Uraufführung. Fritz Theil, ein geborener Altenburger, jetzt in Harburg als Kapellmeister am dortigen Stadttheater tätig, zeigt sich in diesem Werke als ein im guten Sinne moderner Tonsetzer. Wenn man auch über das zugrundeliegende Programm, das die völlige, wunschlose Entsagung als Ende allen Strebens bezeichnet, streiten kann, so ist es doch gelungen, die darin niedergelegten Stimmungen ausgezeichnet zu vertonen. Die Thematik ist plastisch, wohl etwas an Strauß erinnernd — namentlich an dessen „Don Juan" —, die Instrumentierung sehr geschickt, der formelle Aufbau klar gegliedert. Namentlich ist die Vermeidung allzu kleinlicher motivisch-kontrapunktischer Filigranarbeit und ebenso diejenige gesuchter Harmonisation zu loben. Das Werk fand eine sehr beifällige Aufnahme.

L. Wuthmann

✱ — Unser langjähriger Heldentenor Kurt Taucher wurde von 1920/21 ab nach glänzend verlaufenem Gastspiel an die Dresdner Staatsoper verpflichtet mit dem Vorbehalt, daß er seine Tätigkeit zwischen Dresden und Hannover teilt. Durch diese Abmachung, die dem Einschreiten unserer Intendanz zu danken ist, wird dieser vortreffliche Sänger uns wenigstens zum Teil erhalten.

Jena. Ernst Lissauers „Bach, Idyllen und Mythen", ein Gedichtband von eigenartiger, gestaltungskräftiger Prägung,



Balladen und Lieder

von

CARL LOEWE

Für Pianoforte mit Hinzufügung des Gesangstextes übertragen von

Carl Reinecke

Band I (Nr. 1—7), Band II (Nr. 8—12) je 4 Mk. netto.

Einzelausgabe:

	Mk.		Mk.
Nr. 1. Die Uhr	1.—	Nr. 7. Niemand hat's gesehn	1.—
„ 2. Prinz Eugen . . .	1.—	„ 8. Archibald Douglas	2.50
„ 3. Glockentürmers Töchterlein . . .	1.20	„ 9. Der Erlkönig . .	1.50
„ 4. Eduard	1.50	„ 10. Der Nöck	2.—
„ 5. Tom der Reimer .	1.50	„ 11. Die Glocken zu Speyer	1.—
„ 6. Der Wirtin Töchterlein	1.—	„ 12. Heinrich der Vogler	1.—

Daheim schreibt: „Die Übertragungen Reineckes sind schlechthin meisterhaft, und meisterhaft ist vor allem die Art, wie Reinecke die Melodie Loewes — die Gesangsmelodie — in ihrer ganzen Schönheit aus dem Klavierstück herausblühen läßt ..."

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Serenata

für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung

komponiert von

R. Leoncavallo

(Mit deutschem und italienischem Text) hoch u. tief je 1,20 Mk.

„Die Musik" (Berlin) schreibt: ... wem anders als ihm könnte wohl mehr schmelzende Melodik und pikante Rhythmik zu Gebote stehen?

Verlag von Gebr. Reinecke in Leipzig

Vor kurzem erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen von

Betty Reinecke

M. 2.—

Verlag von Gebr. Reinecke in Leipzig

Das Hoffmann'sche Konservatorium Bochum

sucht mit Beginn des neuen Schuljahres (nach Schluß der Osterferien)

Violinlehrer(in)

für Unter- und Mittelstufen.

Gehalt nach Übereinkunft. 40 Unterrichtswochen 4000 M. Mindesthonorar garantiert. Bewerber, die nebenbei Klavierschüler der Unterstufe unterrichten können, bevorzugt.

Angebote an Musikdirektor Hoffmann, Bochum, Kortumstr. 18

Wertvolle Bücher

jedes Alters, jeden Posten, alte Stammbücher, Zeitschrift-Jahrgänge etc.

kaufe gegen sofortige Kassa.

Gefl. Angebote mit Forderung an Buchhändler Friedrich in Radegast (Anhalt).

BRUNO ESBJOERN

Schwedischer Violinvirtuose

Zuschriften zu richten per Adr. Jos. Feuder, Berlin-Friedenau, Peter-Vischer-Str. 14

„Leipziger Tageblatt", 7. 2. 18:

... **einen sympathisch berührenden Ton** ... Lyrischen Partien widerfuhr eine treffliche Behandlung.

„Leipziger Neueste Nachrichten":

Wie deutsche Künstler in Schweden, so werden auch schwedische Künstler in Deutschland stets eines freundlichen Empfanges sicher sein, denn sie kommen, um uns mit Musik ihrer Heimat bekannt zu machen. Der noch sehr junge Geiger Esbjörn setzte sich für ein Violin-Konzert (Nr. 2 a moll) des ausgezeichneten Stockholmer Konzertmeisters und, wie es scheint, seines Lehrers Tor Aulin ein. Frische, gesunde, auf natürlichen Wohlklang gestellte Musik, von dramatischer Leidenschaftlichkeit durchflutet und durch Künste einer edlen Virtuosität ins Große gesteigert, Musik, die nicht nur dem Spieler, sondern auch dem Hörer Freude macht. **Esbjörn spielte es mit Schwung und glänzender Bewältigung** der mancherlei neuen technischen Effekte. Es war, als Ganzes genommen, seine beste Leistung an diesem Abend ... Um vieles reifer gab er sich in Bachs Chaconne. In sich gut aufgebaut und auch tonlich ohne Mängel ...

ist im hiesigen Verlage von Eugen Diederichs nunmehr bereits in zweiter Auflage erschienen.

Leipzig. Dem Mitgliede der hiesigen Oper Eugen Albert wurde die Genehmigung zur Gründung einer Volksoper versagt.

München. Dem Tondichter Paul Graener ist vom preußischen Kultusminister der Titel Professor verliehen worden.

New York. Siegfried Theumann, Spielleiter am Prager Deutschen Theater, übernimmt mit Beginn der Spielzeit 1921 die Stelle des ersten Regisseurs am Metropolitan Opera House. Theumann war früher Kapellmeister.

✱ **Rostock.** Eduard Könnecke dirigierte im Stadttheater (Direktion Ludwig Neubeck) am 1. Februar sein „Dorf ohne Glocke" und war im Verein mit dem Spielleiter Molden namentlich am Schlusse der Gegenstand begeisterter Huldigungen.

✱ — Fritz Busch hob im 7. Symphoniekonzert des Landesorchesters die D moll-Symphonie mit dem Trauermarsch des Kölner Tondichters Hermann Unger erfolgreich aus der Taufe.

— Fritz Busch wurde zum Württembergischen Generalmusikdirektor ernannt.

Stuttgart. Hier ist ein Bayreuther Bund ins Leben getreten. Er will zunächst das örtliche Musikleben befruchten, sich aber durchs ganze Reich verbreiten. Die erste Veranstaltung war ein Vortrag von Prof. Dr. Rich. Sternfeld aus Berlin über Die Sonnenflammen Siegfried Wagners.

Wien. Kammersänger Werner Engel hat seinen Vertrag mit dem Operntheater gelöst.

— Es besteht die Absicht, zur Leitung der Verwaltung der ehemaligen Hoftheater einen Generaldirektor zu ernennen. Das trotz der außergewöhnlich hohen Einnahmen immer größer werdende Defizit zwingt die Regierung zu dieser Maßregel.

Besprechungen

Adler, Guido. Methode der Musikgeschichte. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 8°. 222 S.

Die in dieser Zeitschrift Jg. 85, S. 63 erschienene Studie „Musik als Kunst und Wissenschaft" berührte auch Adlers 1911 erschienenes Werk „Der Stil in der Musik" mit der Bemerkung, daß die Arbeit wenig Beifall fand, daß es mit dem Bändchen 1 sein Bewenden hatte. Nun soll nach neun Jahren doch eine Fortsetzung erscheinen. Doch nicht sogleich. Aus der Vorrede zur Schrift, die uns im nachfolgenden beschäftigen soll, erfahren wir, daß diese die Fortsetzung des bislang unvollendet gebliebenen Werkes vorbereiten soll, gleichsam als Sonde.

Die Schrift zerfällt in zwei ziemlich gleichgroße Teile. Der zweite ist überschrieben mit „Stilkritik", alles übrige erscheint dem ersten zugewiesen. Allerdings decken sich die Überschriften durchaus nicht mit dem Inhalte.

Adler verspricht sich für die Musikgeschichte sehr viel von der Stilkritik, deren Bedeutung hier auch keineswegs bestritten sein soll. Wie wenig die Stilkritik auf musikalischem Gebiete sichere Ergebnisse zu bieten imstande ist, hat A. selbst mit dem angeblich Beethovenschen Konzertsatze erfahren, bei dem doch ein Vergleichsmaterial vorliegt wie bei keinem andern Meister. Großes Gewicht legt A. auch auf die Ästhetik.

Wie wenig A. sich über die Aufgabe der exakten Methode klar ist, zeigt, daß er vom Kommentar der Faksimileausgabe der Originalhandschrift des Mozartschen Requiems auch Stilkritik verlangt. Dazu ist doch keine derartige Ausgabe nötig, im Gegenteil: eine gewöhnliche Partitur dient hierfür ungleich geeigneter. Jedenfalls ist die Stilkritik eine Aufgabe für sich, und wenn auch noch nicht erschöpfend, doch bereits gemacht.

Auch dem Fernerstehenden muß es auffallen, wenn S. 25 Beethovens Missa solemnis der Allgemeinen Verseichtung der Kirchenmusik der gleichen Zeit gegenübergestellt erscheint, darunter folgerichtig auch die C-Messe, Schuberts G- und Es-Messe. Vollends abgeschmackt ist S. 144 die Gegenüberstellung der Kirchenwerke von Schiedermayr und Haydn. In bezug auf letzteren ist zu bemerken, daß sich A. in der Festrede beim Haydn-Jubiläum 1909 (S. 7) wesentlich anders geäußert hat. In bezug auf die „Allgemeine Verseichtung" ist zu sagen, daß man die Kunst einer Zeit ebenso wie eines einzelnen Meisters nicht nach der Dutzendware, sondern nach den besten bezw. bahnbrechenden Werken beurteilen muß. Diese Erscheinungen sind augenscheinlich Zugeständnisse für jene Strömung, welche die berüchtigte Resolution vom „Allgemeinen Verfall" ersonnen hat, und deren Vertreter A. selbst in seiner 1915 erschienenen Broschüre „Tonkunst und Weltkrieg" „eine protektionierte Clique" nannte. Angesichts dieser Wahrnehmungen ist es nicht überall zu entscheiden, wo die Grenze zwischen unbewußter und bewußter Ungereimtheit ist.

Vollkommen lückenhaft sind die Literaturangaben. Eigentlich ist nur das zitiert, was dem Verf. zu Gesichte steht, alles andre verschwiegen. Als Anhang ist ein Literaturverzeichnis beigegeben, verfaßt im Auftrage von Dr. W. Fischer. Man sollte meinen, daß es die einschlägigen Werke enthält. Man findet aber nur enzyklopädische Werke, die in jedem besseren Fachkataloge stehen. Auch fehlt ein orientierendes Register. — Noch eines: Gleich zu Anfang begegnet man einer Polemik ohne Namennennung. In der kunstwissenschaftlichen Literatur hat seinerzeit ein analoges Beispiel wenig liebsames Aufsehen gemacht: im Vorwort der letzten Auflage von Thausings „Dürer". Eitelberger, dem das Buch gewidmet ist und der Th. sehr wohlgesinnt war, nannte dies „sehr unanständig".

Wir haben Adlers Verdienste stets hervorgehoben, aber diese neuesten Erscheinungen sind nicht geeignet, unser Wissen zu fördern, vielmehr ist für die Benutzung die größte Vorsicht geboten. Dr. Alfred Schnerich

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Max Unger, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske in Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

87. Jahrgang Nr. 7/8

Jährlich 52 Nummern. — Abonnement vierteljährlich M. 4.— Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto. — Einzelne Nummern 60 Pf. — Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Max Unger

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 26. Febr. 1920

Anzeigen: Die viergespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Alle Beiträge und sonstige Zuschriften sind zu senden an die Hauptgeschäftsstelle der „Neuen Zeitschrift für Musik" Leipzig, Königstr. 2.

Johannes Haarklou

Von **Dr. Max Unger**

Den meisten Lesern dieser Blätter wird der Name Johannes Haarklou noch nicht geläufig sein. Wer nicht zufällig das Konzert besucht hat, das er vor fast zehn Jahren mit dem Winderstein-Orchester im Leipziger Kaufhaussaale gab, wird noch schwerlich ein Werk von ihm kennen. Die dabei waren — der Schreiber dieser Zeilen gehört dazu —, bekamen aber, da Haarklou natürlich nur einen kleinen Ausschnitt aus seinem Gesamtschaffen bieten konnte, selbstverständlich auch nur ein unvollkommenes Bild des Tondichters; denn von den vielen verschiedenen Arten seiner Werke konnte er nur eine kleine Auswahl Orchestersachen bieten. Aber schon Riemann nennt in dem kurzen Lebensabriß eine ganze Reihe weiterer Gebiete, auf denen er tätig war. Wo nun Haarklou bereits die Siebzig überschritten hat, soll auf einmal eine ganze stattliche Reihe meist größerer Orchesterwerke im Stich erscheinen. Die meisten davon konnte der Berichterstatter einsehen; Chöre, Lieder und Klavierstücke, die schon lange in Christiania gedruckt sind, konnten zur Ergänzung herangezogen werden, und so kann er heute ein Bild des Tondichters entwerfen, das noch liebenswürdigere Züge hat, als er nach dem damaligen Konzerte aufzeichnen konnte.



Johannes Haarklou

Doch erst will der Leser etwas über den Werdegang dieses Musikers erfahren: Johannes Haarklou ist am 13. Mai 1847 zu Söndfjord in Westnorwegen geboren. Die „Hardangerfele", eine kleine Geige, wurde in der musikalisch veranlagten Familie fleißig gestrichen, und Volksmelodien und -tänze waren ihm vertraut von Kind an. Trotzdem fand er verhältnismäßig erst spät Gelegenheit, seine musikalischen Fähigkeiten ernstlich auszubilden. Die Organisten Christian Cappelen und Ludwig Mathias Lindeman wurden seine norwegischen Lehrer. Aber wie die Besten der damaligen nordischen Musiker, darunter Grieg und Sinding, so zog es ihn zu höherer Ausbildung nach Deutschland. 1873—1875 studierte er unter E. F. Richter, S. Jadassohn und H. Kretzschmar am Leipziger Konservatorium. Ende 1875 zwangen ihn die Umstände, nach Norwegen zurückzukehren; zwei Jahre später ging er zu neuen Studien nach Berlin, wo er Schüler von A. Bungert, Fr. Kiel und K. A. Haupt (Orgel) wurde. Seit 1880 wirkte er als Organist an der alten Akerskirche in Christiania, war 1885—1888 Dirigent volkstümlicher Symphoniekonzerte, längere Zeit auch Kritiker an der „Morgenposten", nicht zuletzt aber schrieb er ein Werk nach dem anderen — darunter nicht weniger als fünf ganze Opern, wovon „Fra gamle Dage" (Aus vergangenen Tagen, 1894) 13 mal, „Emigranten" (1904) 15 mal, „Marisagnet" (Die Mariensage, 1910) 15 mal in Christiania, „Varingerne" in Trondheim, Bergen und Stavanger, „Tyrfing" noch nicht aufgeführt wurde.

Haarklou ist als Schaffender den gleichen Weg gegangen wie die meisten nordischen Tondichter von Rang. Wie schon die Schriftsteller eine starke Neigung zum Romantischen, ja Sentimentalischen und mitunter Metaphysischen hegen, so auch die Tondichter. Gade, Grieg, Sinding sind die hervorragendsten Beispiele dafür. Kein Wunder, daß es sie in ihren Lernjahren nach Leipzig zog, das durch Schumann, Mendelssohn und Reinecke zur Hochburg der deutschen musikalischen Romantik geworden war. Daher kommt es auch, daß Haarklous Musik wenig Beziehung zu Wagner hat, wenn aber hier und da doch schon, dann zu Wagner dem Romantiker.

Mehr als nach dem Orchesterkonzert vor fast zehn Jahren zu schließen war, ist er also doch, wie seine Werke ausweisen, ein norwegisch nationaler Musiker. Er ist es in der charaktervollen, trotz aller Gewähltheit einfachen melodischen und harmonischen Fassung seiner meisten Werke, in dem leise schwermütigen Unterton vieler ernsten Werke, in deren schlichter Frömmigkeit und in der Einflechtung übermütiger nationaler Tänze auch in die großen Orchesterwerke. Auffällig ist eine — übrigens

auch bei Grieg zu beobachtende — Bevorzugung der Kreuztonarten (besonders D dur) bei volkstümlichen Stücken. Weshalb, kann hier nicht gesagt werden. Auf Zufall beruht sie kaum, wenn sie auch möglicherweise nicht absichtlich ist.

Ins Einzelne kann hier bei der Aufzählung der Werke Haarklous nicht gegangen werden. Ein paar Hinweise mögen aber immerhin zwischen die bloße Liste gestreut werden. Veröffentlicht sind schon lange: eine Reihe Lieder (mit deutscher Übersetzung; das schönste vielleicht Kuckucksruf auf Haukeli, in dem Haarklous Hinneigung zur Volksmusik sich ganz besonders mit der Griegschen trifft; sämtlich bei Haakon Zapffe, Christiania, erschienen), Werke für Männer- und gemischten Chor, Klavierstücke (besonders hervorzuheben die „Poetischen Klavierstücke" W. 27, bei Oluf By in Christiania, und die „Musikalischen Augenblicke" W. 16, bei Carl Warmuths ebenda), Werke für Orgel (Fantaisie triomphale, W. 36, bei Hansen in Kopenhagen; das stimmungsvolle „St. Hans-Idyll", W. 30, bei Zapffe, u. a.). Von größeren Werken, die gerade erscheinen oder in Kürze erscheinen werden, sind zu nennen: eine schwungvolle, freilich sowohl für den Geiger als auch für den Klavierspieler anspruchsvoll geschriebene Violinsonate in G moll W. 41, ein charaktervolles Klavierkonzert (W. 47, seinem Sohne gewidmet), ein Violinkonzert, ferner an reinen Orchesterwerken: drei Symphonien (W. 40 in B dur, W. 43 in D moll, W. 49 in C dur mit einem Trauermarsch zum Gedenken an die im großen Kriege Gefallenen), ein Springtanz W. 42, ein Requiem ohne Worte W. 46 (zum Andenken an Johann Svendsen), die Hellig Olaf-Legende W. 44 (Klavierauszug bei Warmuth), das Stimmungsbild Westminster-Abtei W. 45, ein Norwegischer Hochzeitsmarsch W. 15 (Kl. A. ebenda), die Ouvertüre zur „Mariensage", eine Marche heroïque zu Shakespeares „Julius Caesar" W. 39, eine Valse tragique W. 48, und der Sorgemarsch W. 14 (Kl. A. ebenda). Auf die wichtigsten dieser Werke werden wir später in diesen Blättern voraussichtlich eingehender zu sprechen kommen.

Wir Deutschen hatten schon vor dem Kriege alle Veranlassung, uns der Kunst unserer nordischen Blutsverwandten anzunehmen, noch mehr dünkt uns das jetzt der Fall zu sein, nicht aus bloßem Dankbarkeitsempfinden dafür, daß die unsere dort hoch oben in unvermindertem Ansehen steht, sondern schon aus bloßem Anstandsgefühl. Bekanntlich hat im hohen Norden eine kräftige Werbung besonders für die angelsächsische Kunst eingesetzt. Wir können das nicht mit Gold, sondern nur, indem wir uns selbst auch der nordischen Kunst nach Möglichkeit annehmen. Und hier ist ein Tondichter, der, gleich hinter den bedeutendsten seines Landes stehend, diese Berücksichtigung verdient.



Altenglische Madrigale

Eine Studie von **E. Siegfried**

Bedenken wir, daß die Blütezeit des englischen Madrigals in die Zeit von 1588 bis ungefähr 1650 fällt, so können wir von der Lebensfähigkeit dieser Kompositionen überzeugt sein, wenn wir wahrnehmen, wie die englische Madrigalsociety (gegründet 1744) noch heute sich eigens dieser Musikgattung annimmt und sie pflegt, nicht nur alles, was davon auf uns überkommen ist, sammelt, sondern auch in dazu veranstalteten Konzerten das Publikum damit bekannt zu machen sucht. Halten wir doch in unserem Zeitalter der Monsterkonzerte, der Tonfülle, der Riesenchöre und -orchester gern mal wieder Einkehr bei den Alten und ganz Alten, um unser Ohr auszuruhen und Sinn und Herz wieder einmal an ganz einfachen, zu Herzen gehenden Kompositionen zu erfrischen, zu erlaben am ganz einfachen Stil. Wir kommen und hören einmal wieder Musik, die uns mühelos erfrischt, ohne Riesenanforderungen an Körper und Geist zu stellen, und wenn sie das kann, ohne Riesenapparat, dann ist sie echt.

Es sind ja auch unter diesen altenglischen Madrigalen, die ohne Begleitung gesungen werden, wahre Perlen von Schönheit und Ursprünglichkeit. Wenn wir uns in die einzelnen Kompositionen versenken, so sehen wir, was für Meister der Kontrapunktik die alten englischen Musiker gewesen sind. Die Regierungszeit der Königin Elisabeth (1558—1603), in die unsere Madrigalzeit fällt, brachte ja fast auf allen Gebieten eine Blütezeit mit sich, auf dem der Musik in hervorragender Weise. Es gehörte mit zur allgemeinen Bildung, daß selbst der Laie ziemlich gründliche Kenntnisse in der Musik besitzen mußte, wieviel mehr natürlich der ausgebildete Musiker. Königin Elisabeth spielte selbst das Virginal, und aus dieser Zeit stammt auch das in der Musikgeschichte wichtige Virginalbuch. Instrumental- und Vokalmusik nahmen gleichzeitig einen Aufschwung; letztere kam damit etwas weiter voran.

Ein Kaufmann Younge brachte das Madrigal 1588 aus Venedig mit, und es wurde bald allgemein beliebt, so daß sich die englischen Komponisten daran versuchten, zunächst noch unter dem Einfluß der Niederländer und Italiener, die sich schon eher mit dieser Gattung der weltlichen Musik befaßt hatten. Denn das Madrigal ist als Gegensatz zur kirchlichen Musik als weltliche aufzufassen. Dazu kam noch, daß die Puritaner und Calvinisten allen Kunstgesang und allen Schmuck strenge aus der Kirche verbannten. Damit war den Musikern ein gewohntes Arbeitsfeld entzogen, auf dem Männer wie Fairfax, Tye, Tallis, Bird Hervorragendes geleistet hatten, und so wandte man sich denn der weltlichen Musik zu. Die Frucht dieser Bestrebungen war das Madrigal. Die auf diesem Gebiete tätigen Männer tragen alle Namen von gutem Klang, die in der Musikgeschichte eine Stufe zu weiterem Fortschritt bilden. Tallis, Byrd (oder Bird), sein Schüler Thomas Morley, Dowland, Weelkes, John Wilbye, John Bennett, John Bull. Sie alle haben sich auf diesem Gebiete ausgezeichnet und die vom Ausland überkommene Form mit ihrem Geiste durchtränkt. Gute durchgebildete Kontrapunktisten sind sie alle gewesen, sonst hätten sie keine Madrigale schreiben können. Denn diese Art der Komposition zeichnet sich gerade durch ihre selbständige Führung jeder einzelnen Stimme aus; es können deren drei bis sechs Stimmen sein, meist sind es vier oder fünf, die stets gleichberechtigt, schön zu einem Ganzen verschlungen sind und ohne Begleitung gesungen werden, — im Gegensatz zur Aria oder dem alten englischen „Ayre", wo die übrigen Stimmen nur Begleitung eines Solos darstellen.

Eine ganze Sammlung Madrigale finden wir in dem ebenfalls unter Elisabeths Regierung erschienenen „The Triumphs of Oriana". Viele derselben, die Dichtungen

im Schäferstil enthalten, sind voll vom Lobe Orianas, sind Jubellieder zu ihrem Preise, ihr zu Ehren, was uns nicht wundernimmt, wenn wir unter Oriana die Königin Elisabeth selbst verstehen. Da sie augenscheinlich musikliebend war und die Musik an ihrem Hofe und in ihrem Lande zu fördern suchte, so ist es natürlich, daß die Musiker ihrer Zeit sie zu verherrlichen suchen.

Doch lassen wir nun die Madrigalisten selber sprechen. Da der bedeutende Byrd weniger auf diesem Gebiete tätig war und die vier Madrigale aus seiner Feder für weniger anziehend gelten als die Morleys, so lassen wir gleich seinen Schüler selbst, eben Thomas Morley (gest. 1604), zu Worte kommen.

A. D. 1595 What saith my dainty darling?
Shall I now your love obtain?
Fa la la la lá la.
Long time I sued for grace,
And grace you granted me
When time should serve and place.
Can any fitter be?
Fa la la la lá la.

(Was sagt mein süßer Liebling?
Werde ich jetzt deine Liebe erhalten?
Lange Zeit schmacht ich um Gnade.
Und Gnade willst du mir gewähren,
Wenn Zeit und Ort dir passen.
Kann es denn passenderen geben?
Fa la la la la la.)

Hier haben wir schöne thematische Arbeit vor uns. Das Ganze ist fein empfunden, zart und lieblich, Dichtung sowohl wie Komposition, neckisch gehalten. Zuerst ein gemeinsames Einsetzen der Stimmen, die jedoch gleich nach den ersten vier Takten bei dem Fa la la auseinanderlaufen, einander nachrennen und sich kreuzen in neckischem Spiel. Das Ganze wird gleich noch einmal wiederholt und schließt gemeinsam auf dem letzten „la", gleich darauf einen hübschen Aufbau mit punktierten Viertelnoten bildend, indem die Stimmen nacheinander einsetzen, der Sopran zuletzt. Bei „and grace you granted me" ist die Vereinigung der Stimmen wieder da mit einer Ausweichung nach Fis dur (Haupttonart A dur), die aber im selben Takte noch durch Erniedrigung des ais nach Fis moll übergeht bezw. nach der sechsten Stufe von A dur, das bei dem Fa la la wieder aufgenommen wird. Auch dieser Abschnitt wird wiederholt, so daß wir jede Periode zweimal haben, wobei sämtliche Perioden in der Tonart der Dominante abschließen, mit Ausnahme des endgültigen Schlusses, der sich regelrecht nach der Tonika wendet. Das Ganze ist ein ganz reizendes feines kleines Kabinettstückchen und spricht für das zarte Empfinden des Komponisten.

Wenden wir uns dem etwas späteren John Bennett zu (um 1600). Da ist zunächst sein:
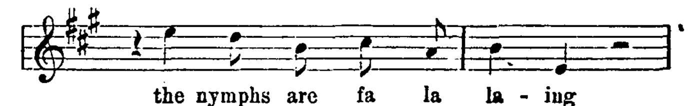
All creatures now are merry minded,
The shepherd's daughters playing,
The nymphs are fa la la-ing.
Yon bugle was well winded,
At Oriana's presence each thing smileth,
The flowers themselves discover,
Birds over her do hover
Music the time begnileth.

See where she comes with flow'ry garlands crowned
Queen of all Queens renowned,
Then sang the shepherds and nymphs of Diana:
Long live fair Oriana!

(Alle Geschöpfe sind nun fröhlich,
Der Hirten Töchter spielen,
Die Nymphen singen fa la la.
Jenes Jagdhorn wurde schön geblasen,
In Orianas Gegenwart lächelt alles,
Selbst die Blumen entfalten sich,
Vögel schweben über ihr
Und Musik beschwingt die Zeit.

Sieh, wie sie kommt, gekrönt mit Blumengewinden,
Als Königin aller Königinnen berühmt.
Dann sangen die Hirten und Nymphen Dianas:
Lang lebe schön Oriana!)

Hier haben wir nun eines der Oriana-Lieder zur Verherrlichung Elisabeths. Die naiven Worte kommen durch fröhliche naive Musik zum Ausdruck. Wir haben fünf Stimmen zur Verfügung, zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß, die nach dem ersten gemeinsamen Anfang auf dem A dur und dem Dominantakkord gleich ein fröhliches Durcheinanderrennen aller Teile bilden, mit vielfach wiederholten „merry merry merry minded", bis mit „the shepherds daughters" ein neues Motiv einsetzt. Ein frisches Jauchzen ertönt wieder bei „the nymphs", besonders im zweiten Sopran:



das sich dann weiter durch die Stimmen hindurchwindet. Der zweite Sopran schwebt dabei vielfach über dem ersten, und beide Stimmen kreuzen sich beständig. Im Gegensatz zu dem „merry merry", wo alles durcheinander rannte, haben die beiden Soprane gemeinsame Läufe bei „yon bugle was well winded" auf das Wort „winded". Und bei dem Wort „hover" in der nächsten Zeile gehen sämtliche Stimmen außer dem Baß miteinander in Achtelläufen durch anderthalb Takte hindurch, das kontrapunktische Element ist daher auf eine kurze Weile aufgegeben. Der nächste allgemeine Ausbruch, im Rhythmus in allen Stimmen gleich, findet gleich darauf statt bei „music the time", dem ein kleines Abfallen folgt. Das „Queen of all Queens" ist zarter gehalten und das Prinzip der Nachahmung wieder aufgenommen. Neue Kraft und neuer Jubel bricht bei dem „then sang the shepherds" hervor, um von da in großer Steigerung zum Ende zu führen. Das „long live fair Oriana" bildet den Glanzpunkt des Ganzen und bringt in seinem thematischen Aufbau den Höhepunkt. Die Unterstimmen fangen zuerst an, die beiden Soprane setzen zuletzt ein, und dann schlingt sich das Ganze in selbständiger Stimmführung in allen Stimmen auf- und abwogend durcheinander, um in mächtigem crescendo und f auszuklingen.

Die Modulation des Ganzen ist sehr einfach. Abgesehen von der interessanten kanonischen und kontrapunktischen Stimmführung ist wenig Abwechslung vorhanden. Die Haupttonart wird nur verlassen, wenn die Stimmen in die nächstverwandten Tonarten übergehen, zumeist die der Dominante und Unterdominante, doch ist die ganze Anlage dieses Madrigals künstlerisch schön und durchaus wirkungsvoll, sogar für unsere modernen verwöhnten Ohren. Es ist viel Leben darin, ein frischer

Hauch weht uns entgegen, das lebendige Auf und Ab der Stimmen in dem „merry merry minded" reißt uns mit fort. Es ist nirgends eine Lücke oder Leere, selbst die zarter gehaltenen Stellen haben Zug, und der brausende Schluß krönt das Ganze. Wenn wir auch über das Zeitalter der Hirten und Nymphen hinausgewachsen sind und uns nur reflektierend für Orianas langes Leben begeistern können, indem wir eben unter Oriana die damals so beliebte Königin Elisabeth verstehen, so vermag trotzdem dieses unbefangene Jubilieren und die musikalisch künstlerische Durchführung des Ganzen verwandte Saiten in uns erklingen zu lassen.

Werfen wir nun noch einen Blick auf ein ruhig gehaltenes Madrigal desselben Komponisten im Gegensatz zu diesem Jubellied, z. B. das traurige „Weep, o mine eyes" (auch bekannt als „Flow o my tears").

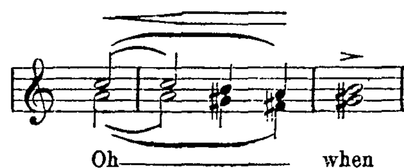
Hier haben wir ein Andante con tristezza vorgeschrieben. Die vier Stimmen bauen sich allmählich mit langgehaltenen Noten auf dem A moll-Akkord nacheinander auf. Der Sopran setzt zuletzt ein auf der Terz und ahmt den Tenor in seinem Anfangsmotiv in der Oktave nach; später ahmt der Tenor den Sopran nach. Die Worte:

Weep, o mine eyes and cease not,
Alas! these your spring tides methinks increase not,
Oh! when, Oh, when beginn you
To swell so high, that I may drown me in you?

sind vielfach verschlungen.

(Weinet, o meine Augen und höret nimmer auf,
Ach! Diese eure Springfluten, scheint, mir nehmen nicht zu,
O wann beginnt ihr
So hoch zu schwellen, daß ich mich in euch ertränken kann.)

Bei „cease not" gehen die Stimmen nach A dur, doch es bildet sich kein Ruhepunkt. Der Alt klagt gleich mit seinem „Alas!", das die Stimmen einander abnehmen. In schönem Fluß wogen sie auf und ab, Baß und Sopran treiben hier das thematische Spiel der Nachahmung. Bei „in crease not" erscheint wieder ein gemeinsamer Abschluß, dem gleich der Seufzer „Oh, when" folgt, wobei Sopran und Alt mit ihrem schmerzlichen Motiv:



in Terzen gehen, sanft und klagend, um gleich darauf im crescendo eine Steigerung zu bringen, die den Schmerz noch mehr betont, wobei auch das Herabsinken der Stimmen in den A dur-Akkord bei „drown me in you" keine Milderung bringt, im Gegenteil, das Übergehen von moll nach dur verschärft den Eindruck. Eine Wiederholung des Ganzen von „Oh when" führt zum Abschluß im f, das Ganze von unbeschreiblicher Schönheit getragen bei ganz einfacher Stimmführung und Harmoniegebung. Namentlich hat der Tenor sehr schöne Stellen. Das Ganze zeigt wohldurchdachte, musikalisch schön empfundene Arbeit. Beide Madrigale sind wohl wert, kennen gelernt zu werden, und zeugen von Genie.

Wenden wir uns nun zu einem Zeitgenossen Bennetts, John Wilbye, dessen Name ebenfalls von gutem Klang ist und dessen Madrigale um dieselbe Zeit veröffentlicht sind, um 1598.
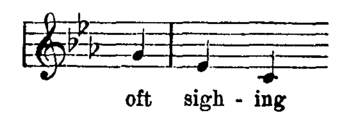
When Cloris heard of her Amintas dying,
She grieved then for her unkind denying,
Oft sighing sore and with a heart unfeigned;
I die, I die, she thus complained.

Whom when Amintas spied,
Then both for joy outcried,
I love, I love sweet Cloris' eye,
And I Amintas till I die.

(Als Cloris von ihres Amintas Sterben hörte,
War sie tief bekümmert wegen ihres unfreundlichen Verweigerns.
Oft schwer seufzend und mit aufrichtigem Herzen,
Ich sterbe, ich sterbe, klagte sie.

Doch als sie Amintas erspähte,
Da schrien beide laut vor Freude:
Ich liebe, ich liebe der süßen Cloris Auge
Und ich Amintas bis in den Tod.)

Auch hier ist es der übliche Schäferton und der oft übliche Liebeskummer. Ursprünglich für zwei Soprane, Alt und Tenor gesetzt, arrangierte Oliphant das Madrigal für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Der Tenor ist die führende Stimme. Mit einem mf setzen alle Stimmen ein, um schon bei „she grieved" im schmerzlichem p zu ertönen, wobei der Halbtonschnitt von c nach h das erhöht. Wie ein Hauch löst sich das schmerzliche Element



in den verschiedenen Stimmen in pp aus.

Mit dem Worte „unfeigned" wendet sich das Ganze nach der Paralleltonart und bei „I die, I die" wird mehrfach moduliert, allerdings nur nach verwandten Tonarten, doch ist die Stimmführung interessant. Ein Abschluß auf der Dominante wird bei „complained" erreicht, ganz gebrochen und leise.
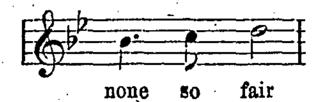
Doch da bricht plötzlich ein heller Strahl herein. In freudigem Es dur erheben sich alle Stimmen, zwar erst mf, kaum wagen sie es zu glauben, daß Amintas noch nicht wirklich gestorben ist und auch Cloris mit ihrem „I die" noch nicht ausgehaucht hat. „Whom when Amintas spied, then both for joy out cried". Bei „both" ein frohes f. „I love sweet Cloris eye" ist wieder sanfter gehalten, die Stimmen nehmen das Liebesmotiv, wenn wir so sagen wollen, einander ab, bis alle in gemeinsamem Jubel in hellem C dur abschließen, das moll verlassend. Das Blatt hat sich gewendet, aus dem schmachtenden „I die", mit dem die liebeskranke Cloris ihre Seele aushauchen wollte, ist lautere Lebensfreude geworden. Nun weiß sie ganz genau, daß sie ihren Amintas liebt und ihn nicht wieder verwerfen wird.

In ähnlichem Schäferstil ist das nächste Madrigal gehalten, ebenfalls von Wilbye „Flora gave me" a. d. J. 1609. Es ist ein Andante grazioso.
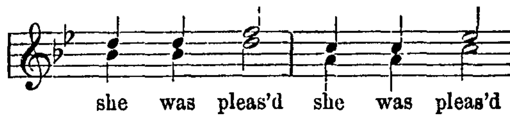
Flora gave me fairest flowers,
None so fair in Flora's treasure.
These I placed in Phillis' bowers,
She was pleased, and she's my pleasure.
Smiling meadows seem to say
Come ye wantons here to play.

(Flora gab mir ihre schönsten Blumen,
Keine schöneren gibts in ihrem Schatze.
Diese legte ich in Phillis' Laube,
Sie freute sich und sie ist meine Freude.
Lächelnde Wiesen scheinen zu sagen,
Kommt, ihr Lustigen, hier zu spielen.)
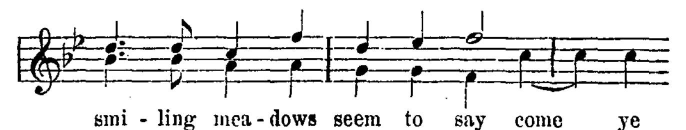
Hier ist nur eitel Frohsinn zu finden, kein Liebesschmerz, kein Stachel, nur Lebensfreude und Lebensbejahung. Ein frischer Anfang, dem gleich das
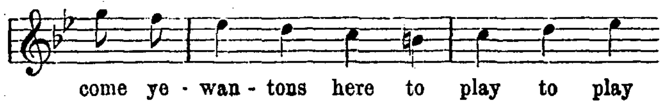


neckisch folgt, engführungsartig in allen Stimmen nacheinander auftretend, entweder in ursprünglicher Gestalt oder in der Umkehrung. Gleich darauf machen sich Baß und die beiden Soprane wichtig mit der Erzählung „these I placed in Phillis' bowers". Doch beide Soprane warten gar nicht erst ab, bis die andern Stimmen ihren Anteil an diesem Motiv gehabt haben, gleich fallen sie in Terzen mit



neckisch ein, das sich nun nachgeahmt durch alle Stimmen zieht, der zweite Sopran den ersten oft kreuzend. Der ganze Teil, der einen Abschluß in der Haupttonart findet, wird wiederholt und dann geht es gleich weiter mit dem neuen Gedanken:



und nun geht es erst recht drunter und drüber, jede Stimme für sich, doch stets mit demselben Motiv. Es ist ganz reizende thematische Arbeit, ohne starr zu wirken, vielmehr leicht und spielend. Das Ganze wird noch übersprudelnder bei:



Eine Stimme läuft immer der andern nach in neckischem Spiel, keine läßt sich fangen oder einholen, es ist ein allerliebster Ringelreihen, immer wieder mit demselben Motiv, bald laut, bald leise. Das Ganze wiederholt sich, bis sich alle Stimmen im allerletzten Takt erst auf dem Schlußakkord der Haupttonart froh vereinigen.

So hatten wir auch hier bei Wilbye zwei Gegensätze in dem schmachtenden „I die" und dem übersprudelnden „Come ye wantons here to play", wo alles Freude und Jubel atmet. Man sieht ordentlich die frischgrünen Wiesen mit den in Spiel und Tanz sich ergehenden Gestalten vor sich, alles in Schönheit und Musik getaucht — ein sanft hügeliges grünes Weideland, wie es so vielfach und in seiner Art einzig in dem feuchten England zu finden ist.

Die Freude an kanonischer und kontrapunktischer Nachahmung finden wir wieder im folgenden „As Vesta was" (1608) von Thomas Weelkes.

As Vesta was from Latmos hill descending,
She spy'd a maiden Queen the same ascending,
Attended on by all her shepherds swain,
Tho whom Diana's darlings came running down amain.

First two by two, then three by three together,
Leaving their Godess all alone, hasted thither
And mingling with the shepherds of her train,
With mirthful tunes her presence entertain.
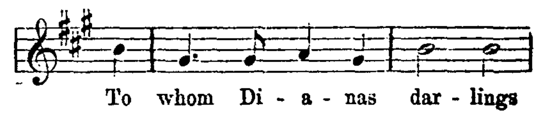
Then sang the shepherds and nymphs of Diana:
Long live fair Oriana!

(Als Vesta von Latmos' Hügel herabstieg,
Erspähte sie eine jungfräuliche Königin, die denselben hinanstieg,
Umgeben von all ihren jungen Hirten,
Zu der Dianas Lieblinge alle miteinander herabgelaufen kamen.
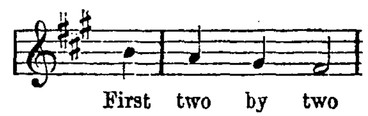
Zuerst zwei und zwei, dann drei und drei zusammen,
Ihre Göttin ganz allein lassend, eilten herzu
Und mischten sich unter die Hirten ihres Gefolges,
Sie mit frohen Melodien unterhaltend.

Dann sangen die Hirten und Nymphen Dianas:
Lang lebe schön Oriana!)

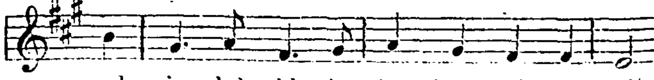
Auch hier wieder ein Schäferspiel, wiederum zur Verherrlichung Orianas, denn die „jungfräuliche Königin" ist natürlich niemand anders als Königin Elisabeth. Mit vollem Schwung setzt das fünfstimmige Ganze ein. Im vierten Takt illustriert der Alt das „descending" durch einen Achtellauf nach unten. „She spy'd" ist ebenfalls gewissermaßen illustriert, indem die meisten Stimmen einzeln nacheinander einsetzen, wie spähend. Die drei Oberstimmen lassen hier zum Gegensatz zu dem „descending" be dem Worte „ascending" einen Achtellauf nach oben ertönen. Der Komponist hält sich ganz getreu und gewissenhaft an den Wortlaut der Textworte. Das Spiel mit dem ascending-Lauf wird noch mehrmals getrieben, bis mit „attented on" ein neuer Gedanke auftritt. Das hübsche:
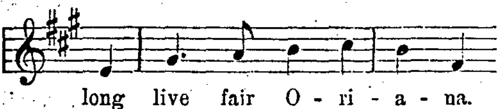


wird nachgeahmt von erstem oder zweitem Sopran, und dann wird wieder das „came running down amain" illustriert, indem die Stimmen nacheinander abwärtsrennen. Man sieht förmlich Dianas Lieblinge Hand in Hand den grünen Abhang herunterrennen.



Auch dieses Motiv wird nachgeahmt. Erst bei „Godess" findet ein allgemeiner Abschluß statt, und „all alone" wird ganz allein vom Sopran gesungen; auch hier wieder ein gänzliches Anlehnen an den Text — nur eine Stimme, um das Alleinsein darzustellen. „Hasted thither" bringt die übrigen wieder mit herein. Der hübsche Rhythmus:



wird auch wieder nachgeahmt und in allen Stimmen verarbeitet. Eine ganze Zeitlang findet ein hübsches Wechselspiel der Stimmen statt, die sich reizend durcheinander schlingen und schließlich bei „entertain“ gemeinsam abschließen. Nach einem halben Takt Pause in allen Stimmen bricht der ganze Chor gemeinsam aus mit „Then sang the shepherds“, doch schon fängt die Nachahmung und kontrapunktische Verwicklung wieder an mit „long live fair Oriana!“, die bis zum Schluß dauern soll.



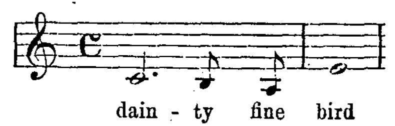
Dieses Thema wird durch 34 Takte hindurch behandelt in schöner kontrapunktischer Arbeit. Der Baß hält lange Noten aus, meist Orgelpunkt, nur ganz zu Anfang und am Schluß beteiligt er sich mit am Thema, das in allen Stimmen siegreich bis zum vorletzten Takt durchgeführt wird. Seltsamerweise schließt das Ganze nicht in der Haupttonart A dur, sondern in der Dominante E dur, was merkwürdig berührt. Vielleicht hat der Komponist, der sich ja so getreulich bei all dem Hinauf- und Hinabrennen an die Textworte gehalten hat, auch hier die Absicht gehabt, das lange Leben Orianas dadurch zu betonen, daß er keinen vollständigen Ganzschluß anfügen wollte, um die Zukunft durch das Unabgeschlossensein offenzuhalten. Jedenfalls ist dieser Abschluß überraschend und zeugt von der inneren Selbständigkeit des Komponisten, der sich nicht durch Schulregeln einengen ließ, was jedenfalls für damalige Zeiten ein viel größeres Wagnis war wie heutzutage.

Auch dieses Madrigal atmete lautere Lebensfreude. Mehr nach der traurigen Seite neigt Orlando Gibbons' „Dainty fine bird“ (1612). Es datiert also aus einer etwas späteren Zeit als die vorher besprochenen, rechnet jedoch immer noch in die höchste Blütezeit, die ja bis 1650 dauerte.
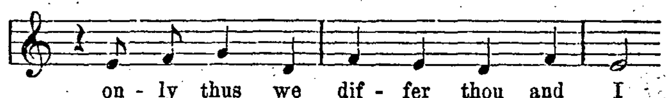
Dainty fine bird that art encaged there,
Alas! how like thine and mine fortunes are,
Both prisoners be and both singing thus;
Strive to please her that hath imprisoned us;
Only thus we differ, thou and I,
Thou liv'st singing, but I sing and die.

(Zierlich feiner Vogel, der du dort gefangen bist,
Ach! wie dein and mein Schicksal sich gleichen,
Beide Gefangene und beide singen wir so,
Streben ihr zu gefallen, die uns gefangen hat;
Nur darin unterscheiden wir uns, du und ich,
Du lebst singend, doch ich singe und sterbe.)

Diese alten englichen Meister sind alle feste Kontrapunktiker gewesen. Auch hier wieder die Freude an der Nachahmung der Themen, wenn auch in zierlichem Rahmen gehalten.



Dieses Motiv wird gleich engführungartig in allen Stimmen eingeführt. „Alas“ wird vom zweiten Sopran seufzend dem ersten abgenommen und die Stimmen alle dann miteinander verschlungen, jede in selbständiger Weise. Ein neuer Gedanke bei „both pris'ners be“ und ein schmerzlicher Aufschwung bei „strive to please her“ mit einem Betonen des Wortes „her“ im zweiten Sopran, „sie“, die uns gefangen hält. Aus der Tiefe bringt dann der Alt den weiteren Gedanken:



der nun seinerseits wieder in allen Stimmen ein Echo weckt und Nachahmung findet. „Thou liv'st singing, but I live and die“, hiermit streben wir dem traurigen Ende zu, fortwährend die Stimmen noch verschlungen, zuletzt der zweite Sopran mit einem hübschen Aufschwung über den ersten zur Höhe wegsteigend und die höchste Note, E festhaltend, während das Ganze sich, in C dur beginnend, nun nach A dur gewendet hat, um in dieser Tonart zu schließen und sanft zu verschweben. Also auch hier ein Abweichen von der Haupttonart zum Schluß, wie beim vorhergehenden Madrigal. Das Ganze ein sehr hübsches liebliches Tonstück, voll sanfter Trauer und Schönheit.

„The silver swan“, vom selben Komponisten im selben Jahre erschienen (1612), neigt ebenfalls nach der traurigen Seite, etwas philosophisch angehaucht.

The silver Swan, who living had no note,
When death approached unlock'd her silent throat.
Leaning her breast against the reedy shore
Thus sung her first and last and sung no more.
Fare well all joys, o death, come close mine eyes,
More geese than swans live now, more fools than wise.

(Der Silberschwan, im Leben hatte er keinen Ton,
Als der Tod sich nahte, erschloß er seine stumme Kehle.
Seine Brust gegen das röhrichtbewachsene Ufer lehnend,
Sang er so sein erstes und letztes Lied und sang nicht mehr.
Lebt wohl ihr Freuden, o Tod, komm schließe mein Auge,
Es leben nun mehr Gänse als Schwäne, mehr Narren als Weise.)

Der gemeinsame Anfang löst sich auch hier bald in andere Stimmführung auf, jede Stimme selbständig geführt, keine der andern untergeordnet. Der erste Tenor und Sopran haben kühnen Schwung. Obwohl mf hat das Ganze eine gewisse Wucht, und jede Note ist bedeutungsvoll. „Leaning her breast“ bringt engführungartige Einsätze in allen Stimmen, dicht aufeinander gedrängt und zart. Doch gleich bei „thus sang“ treten die Stimmen wieder wuchtig und bedeutungsvoll ein. Dieselbe Stimmführung wiederholt sich notengetreu bei „Fare well all joys“ und ist bis zum Ende beibehalten. Mit einer gewissen Genugtuung führen die Stimmen ihren Anteil durch mit dem philosophischen „more geese than swans now live, more fools than wise“, um schließlich gemeinsam abzuschließen, wie bei allen übrigen Madrigals auch, wo stets ein gemeinsamer Abschluß stattfand. Wir haben wohl vielfach Einsätze, wo die Stimmen nacheinander folgen, aber niemals derartige Abschlüsse, stets sind alle Stimmen am Schluß zusammengefaßt.

In allen Madrigalen fanden wir kontrapunktische, bisweilen kanonische Arbeit vor. Nur in „Down in a flow'ry vale“ gingen durchweg sämtliche Stimmen miteinander, im übrigen sahen wir in allen Madrigalen selbständige Stimmführung. Die alten Madrigalkomponisten hatten alle gute solide Schule durchgemacht. Bedenken

wir, daß diese „Glees“ und „Madrigals“ die Blütezeit der englischen Musik darstellen, so brauchen wir uns über diese Gründlichkeit der musikalischen Bildung nicht weiter zu wundern. Die ganze Reihe der hier genannten Namen bildet eine Kette, der die bedeutendsten englischen Musiker angereiht sind. Sie stehen ungefähr alle auf gleicher Höhe. Allerdings ist kein weltumwälzendes Genie darunter, das der Musik für alle Zeiten seinen ganz besonderen Stempel aufgedrückt hätte wie später Purcell, aber doch haben sie sämtlich dazu beigetragen, die Musik einen großen Schritt weiter zu fördern, so daß Purcell später auf diesen ihren Errungenschaften auf dem Gebiete der weltlichen Musik weiter fußen konnte und daraufhin seinerseits das Gebiet der Oper auszubauen begann. Vielleicht hätten Purcells Nachfolger die englische Oper weiter zum Siege führen können, wenn nicht unser deutscher Händel nach England gekommen wäre, der mit seinem Titaneneinfluß alles übrige unter sich erdrückt und in Schatten gestellt hätte. Jedenfalls aber haben die Madrigalisten dazu beigetragen, auch für diesen Riesen den Weg vorzubereiten, und abgesehen hiervon haben sie mit ihren anmutigen Gaben die Musik in hervorragender Weise bereichert. Die Madrigalsociety tut recht daran, diese Schätze zu heben,



Musikalische Denkwürdigkeiten aus dem Alt-Karlsbader Badeleben

Von **M. Kaufmann**

(Fortsetzung aus Nr. 5/6)

1823. „Am 22. Juli gab Alexander von Boucher, erster Violinist Sr. Majestät Carl IV. Königs von Spanien, mit seiner Gattin Cölesta, einer ganz vollendeten Harfenistin, im sächsischen Saale ein Concert. Boucher hat nicht nur durch seine Aehnlichkeit mit Napoleon, die er durch Gang, Haltung und Blicke noch auffallender zu machen wußte, sondern auch durch manches erlittene Mißgeschick Teilnahme erregt.“

Der Chronist erzählt dann weiter: „Im zwölften Jahre war er durch Armut genötigt, auf Tanzböden zu spielen. Sein lebhafter Geist riß ihn in den Strudel der französischen Revolution. Er ward Soldat. Im Jahre 1814 ging er nach England. In Dower wollten die Douanen seine Violine konfiszieren, aber Boucher griff schnell darnach, spielte das ‚God save the King‘ mit Variationen, und die oberen Behörden ließen ihn ziehen.

Boucher war einer der barock-genialsten, wunderlichsten Menschen im Leben wie in seiner Kunst.

Er spielte ein Adagio mit allem Gefühle, aller Süße, deren das Instrument nur fähig ist, und spannte plötzlich die Violine durch den Bogen, um auf vier Saiten zugleich zu spielen. In Berlin hat man von ihm treffend gesagt: er zerreißt mit demselben Striche das Ohr, mit dem er das Herz entzückte, und er könnte der erste Violinspieler der Welt sein, wenn er nicht vorzöge, der bizarrste genannt zu werden.“

1824. Abermals ein Moscheles-Konzert, über welches folgendes gesagt wird: „Ignaz Moscheles, der große Virtuose, von welchem schon beim Jahre 1816 die rühmlichste Erwähnung geschah, gewährte sowohl am 4. August 1819 als auch am 26. Juli 1824 dem Kurpublicum in den im sächsischen Saal veranstalteten Concerten durch das Imposante seines Pianofortespiels und durch sein glänzendes Talent frei zu phantasieren, einen seltenen Genuss, wofür ihm der rauschendste Beifall zu Teil ward.“

(Im Jahre 1819 war Robert Schumann in Begleitung seiner Mutter in Karlsbad. Bald nach der Ankunft Schumanns fand das Moscheles-Konzert — 4. August — statt. Schumann besuchte das Konzert und war von dem Spiele des Künstlers so begeistert, daß er den Entschluß faßte, Musiker zu werden, und zwar ein ebenso tüchtiger wie Moscheles. Den Konzertzettel, den Moscheles' Hand berührt hatte, bewahrte Schumann wie eine heilige Reliquie auf. Diese Episode ist in den Kreisen der alten Karlsbader Musiker erhalten geblieben.)

1825. „Am 8. Juli gab die liebenswürdige und berühmte deutsche Sängerin Henriette Sonntag im sächsischen Saale ein Concert, in welchem sich auch Ernst Krähmer, k. k. Kammermusikus aus Wien, auf der Oboe und seine Gattin Karoline auf der Klarinette und Violin hören ließen.

Henriette Sonntag entzückte in diesem Concerte das Publikum durch die Reinheit und Lieblichkeit ihrer Stimme, durch die glänzende Leichtigkeit ihres Vortrages und durch ihre Flötenpassagen, die sie größtenteils mit halber Stimme, mit der vollkommensten Artikulation vortrug.“

1828. Paganini-Konzert. Darüber weiß der Chronist verschiedenes aus fremden Zeitungen zu erzählen; der ganze Artikel sei hier wiedergegeben:

„Der größte Virtuose auf der Violine, Ritter Nicols Paganini, den die Leipziger Modezeitung in No. 76 vom Jahre 1828 ‚den Gott der Violine‘ nennt, gab in Carlsbad am 28. August 1828 im sächsischen Saal mit einer Einnahme von 1017 fl. C. M. (das Billet zu 4 fl.) und am 22. n. M. im Theater bei erhöhten Preisen Concerte, welche außerordentlich zahlreich besucht waren.

Noch nie hat hier ein Künstler zu solch einer Bewunderung hingerissen als Paganini und dieß vorzüglich während der von ihm komponierten Variationen, die er auf der einzigen G-Saite spielte und wodurch sich dieser große genuesische Künstler als freier Schöpfer am eigentümlichsten bewährte.

Paganinis Kunstreise glich einem Triumphzuge. Der Enthusiasmus über ihn sprach sich in den gelesensten Blättern des In- und Auslands in einem Grade aus, wie er noch keinem Virtuosen zu Teil ward. In der Abendzeitung N. C. 268 vom Jahre 1829 schrieb man aus Leipzig: Paganini bleibt eine seltene, unerreichbare Erscheinung, in ihm hat die Kunst ihren Gipfel erreicht und schließt sich in ihm ab. Ein Weiterschreiten ist nicht denkbar.

‚Sobald Paganini‘ — berichtet die Theaterzeitung aus Frankfurt am Main Nr. 110 im Jahre 1829 — ‚die Violine unter das Kinn setzt, sein Bogen die Saiten berührt, scheint ein höherer Geist über ihn zu kommen. Die Züge seines Gesichts werden lebhaft, sein Auge sprüht. In seinen Mienen scheint der innere Kampf, den er bestehen mag, sich abzuspiegeln; der tiefste Schmerz, das innigste Verlangen, der herbste Spott, ja ein zerschneidender Hohn wird sichtbar. Und nun diese Töne, dieser Schmelz, dieses innigste Gefühl; dann die über alles gehende kühne Ausführung der gewagtesten Ideen, des tollsten Humors‘ [1]).“

1829. Joh. Nep. Hummel-Konzert. „Einer der ersten Pianofortespieler, Johann Nep. Hummel, der mit einer außerordentlichen Fertigkeit einen ausgebildeten Vortrag, großen Reichtum harmonischer Gedanken und eine Meisterschaft in der musikalischen Improvisation auf seinem Instrumente verband, gab am 14. Juli 1829 hier im böhmischen Saal ein Concert und hatte sich von Seite des sehr zahlreichen Publicums eines außerordentlichen Beifalls zu erfreuen.“

1830. Thalberg-Konzert. „Herr Sigmund Thalberg, der rühmlichst bekannte Fortepianist, gab am 20. Juni 1830 hier zum Vorteile des Fremdenhospitals und der armen Bade-

---

[1]) Ein Bild Paganinis wurde von dem Artisten Schäfer nach Karlsbad gebracht. Schäfer ließ das Bild auf einen Porzellanteller reproduzieren. Das Negativ ist zerbrochen worden, das Originalbild, welches von Paganinis Hand die Anschrift in ital. Sprache trägt: „Die Großen fürcht ich nicht und die Kleinen mißacht ich nicht. Nicolo Paganini, Praga 1829“, ist unauffindbar. Der Teller mit der Reproduktion ist in der N. M. Ztg. 1903 Nr. 7 wiedergegeben worden und im Besitze des Schreibers dieses Artikels.

gäste ein Concert im böhmischen Saale. Dieser große Künstler erwarb sich auch hier durch seinen brillanten und gediegenen Vortrag, der sich vorzüglich in der von ihm komponierten Phantasie zur allgemeinen Bewunderung erprobte, außerordentlichen Beifall."

1833. Lafont-Konzert. „Während der Saison 1833 gab Herr Carl Philipp Lafont aus Paris, Ritter der Ehrenlegion und erster Violinspieler der Höfe von Frankreich und Rußland, hier zwei Konzerte, erntete in jedem derselben außerordentlichen Beifall und erregte insbesondere die allgemeine Bewunderung durch seine reine Intonation, ausgezeichnete Präzision des Vortrages, durch sein springendes Staccato und durch seinen selbst in der größten Höhe reinen Triller. Sein talent- und hoffnungsvoller Sohn Léon Lafont verfaßte hier die Gedichte: ‚L'heure des eaux' und ‚Origine des Bains de Carlsbad', welche Herr Ritter de Carro in seinen Carlsbader Almanach vom Jahre 1834 aufnahm."

1837. Miß Kemble und Leopold Jansa. „Die am 19. August infolge Ankunft der berühmten und gefeierten jugendlichen Sängerin Miß Adelheid Kemble in Karlsbad, erfüllte das gesamte Badepublikum mit ungemeiner Freude." Bei einem Konzerte am 22. August trat sie auf. Die Veranstaltung, welche Ihre Majestäten der König und die Königin von Hannover" und viele hohe Persönlichkeiten mit ihrer Gegenwart beehrten, war in der Tat eine der glänzendsten, die in Karlsbad je stattfand und „verdient daher auch eine umständliche Beschreibung, welche die gediegene Feder des Herrn Dr. Ed. Hlavaczek, der zugleich Dilettant in der Musik ist, lieferte".

Die „umständliche Beschreibung" lautet u. a.:

„Der Anschlagzettel zeigte folgendes Programm: Ouvertüre aus der Oper: Le cheval de bronce, von Auber. — Duett aus Elise und Claudio, für Sopran und Baß. (Gesungen wurde dieses melodiöse Duett von Frl. von Obizierska und Herrn Franz Wallnöfer[1]) aus Wien, welche beide aus besonderer Gefälligkeit die Singpartien übernahmen.) — Solo für die Violine, komponiert und mit möglichster Bravour und Präcision vorgetragen von Herrn L. Jansa, Mitglied der k. k. Hofkapelle und Professor am Konservatorium in Wien. — Italienische Romanze, komponiert von Jos. Dessauer. Dieses Gesangsstück war ohne Wiederrede der Glanzpunkt des Konzerts. Es wurde von Miß Adelheid Kemble gesungen und zwar auf die brillanteste und seelenvollste Weise. Die Sängerin vereint mit der klangvollsten Stimme und Kehlfertigkeit den beseeltesten Vortrag. Das Mädchen hatte, während es sang, vollkommen das Aussehen einer Seherin, wie sie uns in den herrlichen Gesängen des alten, schottischen Barden Ossian geschildert werden. Jedes Wort, das sie sang, war Geist. Ein höheres Rot färbte allmählich ihr höchst interessantes, geistvolles Antlitz und im Momente, wo im Liede die höchste Leidenschaft hervortritt, schien auch ihre Seele in das gluterfüllte, geheimnisvolle, dunkle, große Auge zu treten. Unstreitig gehört sie am Himmel der Gesangsvirtuosinnen zu den Sternen erster Größe. Daß diese Romanze diese Sängerin zu einem so beseelten Vortrage begeistern konnte, muß zugleich dem Kompositeur der schmeichelhafteste, aber auch untrüglichste Beweis für die Vortrefflichkeit der Komposition sein. Herr Dessauer hatte aus Gefälligkeit die Begleitung am Klaviere übernommen. — Baß-Arie aus dem Barbier von Sevilla, mit vieler Geläufigkeit und sonorer Stimme gesungen von Herrn Fr. Wallnöfer. — Arie aus der Oper: Marino Faliero von Donizetti. Auch diese Arie wurde von Miß Kemble mit Anmut ihres Gesanges und ganzen Wesens vorgetragen. — Ouvertüre von Kalliwoda. Die beiden Ouvertüren wurden vom Orchester des als Walzerkompositeurs rühmlichst bekannten Musikdirektor Labitzky[1]) mit aller möglichen Präzision ausgeführt. Den Besuch anlangend, so war er so zahlreich, wie dieß nur selten in einem Konzerte der Fall zu sein pflegt. Höchste und hohe Personen hatten es mit ihrer Anwesenheit beehrt. Überdieß war das Publicum von der Art, daß man wohl sagen konnte: Es wurde das Konzert im Angesichte von beinahe ganz Europa gegeben, denn es waren Repräsentanten der meisten Nationen zugegen."

„Miß Kemble sang auch aus besonderer Gefälligkeit in dem von Herrn Professor Jansa am 26. August veranstalteten Konzerte. Die Majestäten zollten der großen Sängerin, sowie dem ausgezeichneten Komponisten Dessauer ihren ungeteilten Beifall[2]). Miß Kemble wirkte auch noch bei einem Konzerte mit, bei welchem der hierorts zur Kur befindliche Leo Graf von Festeticz — ein Meister im Vortrage auf der Physharmonika — sich hören ließ und Wallnöfer aus Wien, der einige Lieder von Schubert meisterhaft vortrug. Die Begleitung hatte ein Baron von Lannoy übernommen[3])."

1839. Blume- und Prume-Konzert. „Am 3. August 1839 sangen k. preußischer Kammersänger Blume und die bekannte Altistin, k. preußische Kammersängerin Lehmann.

Im Sommer 1839 gab der Professor am k. belgischen Konservatorium Franz Prume[4]) (Violine) mit der Virtuosin auf der Pedalharfe Theresia Brunner aus Wien ein Concert mit einer Einnahme von 476 fl. 30 kr. C. M."

[1]) War Ehrenmitglied des Musikvereins in Wien.

[1]) Josef Labitzky, welcher mit Lanner und Strauß als Walzerkomponisten in einem Atem genannt wurde.

[2]) Miß Kemble trat 1874 nochmals in Karlsbad auf und zwar nach Loews Chronik Karlsbads mit Bériot und dessen Schwägerin M. Garcia.

[3]) Im Jahre 1838 war auch Louis Spohr in Karlsbad. Da er nicht öffentlich auftrat, findet sich kein Vermerk in der Chronik. Spohr kam mit seiner Frau und seiner Schwiegermutter und im Meldebogen findet sich die Eintragung vor: „Ankunftstag 29. Juni. Herr Dr. Louis Spohr, Kapellmeister bei der Kurfürstl. Hessenschen Hofkapelle und Ritter, mit Gattin und Schwiegermutter Frau Pfeiffer, Oberappelations-Ratsgattin aus Cassel. Abreise: 26. Juli."

[4]) Prume, Violinvirtuose, Professor am Konservatorium in Lüttich. Als Geiger von Geschmack und glatter Technik berühmt geworden. Von seinen Kompositionen ist die „Melancolie" heute noch bekannt.

Aus dem Leipziger Musikleben

Zu einer Enttäuschung wurde mir der Beethoven gewidmete 2. Klavierabend Carl Friedbergs insofern, als der gefeierte Künstler seit seinem vorjährigen Schumann-Abend eine Entwicklung genommen zu haben scheint, die ihn bedauerlicherweise von dem ihm früher eigenen tiefinnerlichen Musizieren zu einem oberflächlichen dafür virtuosenhafteren Spiele führte. War dies schon in der Wiedergabe von Op. 81a (Sonate „Les adieux") merkbar, so trat es bei der am Schlusse gespielten Sonate Es dur, Op. 31 Nr. 3, noch stärker in Erscheinung. Das Programm enthielt außerdem die Sonate Op. 109, 5 Bagatellen aus Op. 119 und das Rondo a capriccio Op. 129.

Ein aufstrebendes und zu vielen Hoffnungen berechtigendes Talent lernte ich in dem jungen Wiener Walter Kerschbaumer in seinem Klavierabend im Feurich-Saal kennen. Zu weichlich und unausgereift war seine Wiedergabe der Beethovenschen Sonate Op. 109. Bedeutend interessant wußte er die Chopinschen Stücke (Ballade As dur, 2 Etüden und Scherzo Op. 39) zu gestalten. Auch Liszts H moll-Sonate erfuhr eine gute Ausführung; allzu trocken dagegen spielte er Bachs große Orgel-Tokkata in D moll in der wirkungsvollen Bearbeitung Busonis.

A. v. Sponer

Einen viel zahlreicheren Besuch hätte unbedingt der von Walther Davisson (Violine) und Fritz von Bose (Klavier), unter Mitwirkung von Arno Rudolph (Horn) veranstaltete Brahms-Abend verdient. Warme Aufnahme fand schon die meisterhafte Darbietung zweier prächtiger Sonaten für Violine und Klavier, die der anfangs behaglich, später bewegt sich gebenden, länger ausgesponnenen in G dur (W. 78), sowie die der mehrfach düsteren, kürzersätzig gehaltenen in D moll (W. 108). Gar nicht enden aber wollte der Beifall nach der wahrhaft glanzvollen Wiedergabe des selten gehörten ebenso geist- als reizvollen Es dur-Trios (W. 40) für Klavier, Violine und Horn. Kein Wunder! Zur reifen Technik und feinsinnigen Auffassung des Pianisten und Violinisten kam beim Hornbläser die für sein Instrument besonders gebotene vorsichtige, edle Tongebung — kam bei allen drei Künstlern das selbstlose, bescheidene Sich-einordnen, das ausgezeichnete Zusammenspiel.

Der Frau Cläre Hansen-Schultheß an ihrem Liederabend gespendete reiche Beifall erbrachte, obgleich sie stimmlich nicht auf voller Höhe stand, erneut den Beweis für ihre ausgezeichnete Kunst wie für ihre große Beliebtheit. Dankbar begrüßt wurde es auch, daß sie effektvollen modernen Liedern von R. Wetz und H. Wolff wertvolle altbeliebte, gegenwärtig so selten gesungene von Schumann, Cornelius und Franz vorausnahm. Die Programmänderung, derzufolge die geschätzte Künstlerin die dem letztgenannten Komponisten gewidmete Liederreihe mit dem frischen „Willkommen mein Wald!" schloß, bedeutete sicher eine glückliche Steigerung. Dr. Ralph Meyers Begleitung auf dem Grotrian-Steinweg war wiederum eine mustergültige.

Die Vortragsfolge des die Kunstinteressen allzeit warm fördernden Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen (Ortsgruppe Leipzig) zeigte lediglich Werke lebender Komponisten. Durch Prof. Jos. Pembaur und Frau Maria Pembaur-Ellrich wurden auf zwei klangvollen Flügeln in bekannter vorzüglicher Weise dargeboten zwei vornehm gehaltene melodiöse Duos (Op. 33) von A. v. Sponer, sowie neun originell in allen möglichen Kunstformen durchgeführte Variationen (Op. 64) von Julius Weismann. Opernsänger Auer (Dresden) vermittelte, von Fritz Weitzmann anschmiegend begleitet, mit ausgezeichneter Vortragskultur fein empfundene, vorwiegend ernste Lieder von Jos. Meßner und Paul Gräner, sowie zwei eitel Licht und Wärme atmende von H. Pfitzner. Konzertmeister Schachtebeck lieh seine reife Kunst einer höchst beachtenswerten Sonate für Violine und Klavier (Op. 13) von Scheinpflug (deren erster Satz allerdings die Bezeichnung „kraftvoll und freudig bewegt" wohl irrtümlicherweise erhalten hatte). Um den Klavierpart machte sich E. Geisenhörner verdient.

Der II. Klavierabend von Paul Schramm stand unter demselben günstigen Zeichen wie der erste. Abermals redeten zuerst zwei Klassiker: Bach (-Busoni, Orgeltokkata C dur) und Beethoven ihre ureigene wundersame Tonsprache. Dann folgten Erstaufführungen: zwei Fugen (C- und E moll), sowie Variationen über ein Volkslied von S. Kuhn — in moderner Gewandung einherschreitende, vielfach (besonders kontrapunktistisch) reizvolle Kompositionen, denen der Mittler wärmste Fürsorge zuteil werden ließ. Leider wollte in einigen Variationen — sicher auch mit infolge des öfteren tempo rubato — das Thema nicht so recht zur Geltung kommen. Zwei Romantiker gaben dem wiederholt gebührend gefeierten Künstler zum Schlusse nochmals Gelegenheit, seine bedeutende Technik in vollstem Glanze zu zeigen: Liszt (Ricordanza) und Chopin (As dur-Polonaise).

In dem von der jugendlichen Sopranistin Camilla Götzl-Schaaff gegebenen Konzerte erwies sich ihre Stimme zwar als klein, zuweilen etwas scharf, aber andererseits auch als sehr umfangreich und bereits in anerkennungswerter Weise geschult. Außer zwei Bravour-Arien, die zwar ein beachtenswertes technisches Können, aber noch Mangel an dramatischer Ausgestaltung zeigten, bot die Sängerin Lieder von Karl Kluge (Uraufführung), Josef Marx und Joh. Brahms. Von den Klugschen erschien uns das letzte, „Trost", weil besonders frisch und natürlich empfunden, als das gelungenste. Auch das schalkhafte „Der bescheidene Schäfer" von Marx, sowie das herzinnige „Sonntag" von Brahms fanden warme Aufnahme. Die elegischen Gesänge „Schwesterlein" sowie „Die Sonne scheint nicht mehr" setzen eine mehr pastose Tonfärbung und tiefere Einfühlung voraus. Charlotte Hempels Begleitung auf dem Blüthner hätte mitunter etwas temperamentvoller sein können.

E. Böttcher

Im 9. Symphoniekonzert der Gesellschaft der Musikfreunde erklang zum ersten Male Friedrich Kloses Symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum", ein an Bahnsens Pessimismus genährtes musikalisches Werk von großem Können, aber beinahe zu großem Wollen. Trotz der Verwandtschaft zwischen Philosophie und Musik ist es doch vielleicht zu weit gegangen, Philosophie in Musik setzen zu wollen. Von der Größe zur Lächerlichkeit ist es da manchmal nur ein Schritt. Das Werk wurde von Hofkapellmeister Laber und seinen Getreuen vortrefflich herausgebracht. Den Frauenchor am Schluß stellten Damen des Riedelvereins; die Orgel meisterte Max Fest; den „Dysangelisten" (eine von Bahnsen geprägte Persönlichkeit) sprach Walter Pittschau, ohne zu besonderen kritischen Bemerkungen im guten oder bösen Sinne Anlaß zu geben. Im ersten Teile standen Mendelssohns „Hebriden-ouvertüre und Schumanns D moll-Symphonie. Besonders die Ouvertüre wurde mit vollkommener Eindringung in ihren prächtigen romantischen Geist herausgebracht.

S.

In Hans Solty lernte man einen Pianisten kennen, dessen Leistungen — er spielte nur Liszt — Begabung und Fleiß bekundeten. Sein technisches Können ist höchster Achtung wert; was sonst noch fehlt, wird sich mit der zunehmenden Reife sicher noch einstellen: künstlerische Überzeugung, Selbständigkeit der Auffassung, mehr musikalisches Denken und Fühlen. Dann wird die H moll-Sonate noch etwas anders klingen.

Ignaz Friedmans hochgebildete Technik ermöglicht ihm, an die schwierigsten Probleme heranzutreten. Er gehört wohl zu den wenigen Virtuosen, denen nicht der letzte glänzende Schliff, das letzte energische Selbstgefühl mangelt. Großzügiger, stilreiner hat man Bachs große Chaconne wohl schon gehört, aber nicht klarer und technisch sauberer. Auch Chopins H moll-Sonate bekam unter seinen Fingern Leben und Gestalt, und Schumanns „Carnaval" hörte man mit sorgsamster Anwendung aller Ausdrucksmittel.

Max Pauer übertrifft seinen Kollegen Friedman in der Abgeschlossenheit künstlerischen Wesens. In technischer Ausrüstung vollendet, ist bei ihm auch die Verbindung des guten Musikers mit dem Poeten vollzogen. Mag er Bach, Beethoven, Brahms, Schubert spielen — man glaubt ihm alles, da sich bei aller sachlichen Treue sein Inneres dem Geiste des Tondichters assimiliert.

Auch Walter Rehberg, so jung er ist, vermag durch sein Spiel außerordentlich zu fesseln. Selbst in den schwersten Stücken — er spielte nur Brahms, u. a. die Fis moll-Sonate und die Variationen über ein Händelsches Thema — waren die Finger seinem Willen vollkommen untertan, d. h. es gab in technischer Hinsicht keinerlei Lücken. Ist somit die Brücke, welche aus dem sinnlichen Reich des Tönens hinüber in das geistige des Fühlens und Verstehens führt, bei ihm fest und zuverlässig, so hat es der junge Pianist auch bereits vermocht, in dieses Reich einzudringen. Dieser Brahms-Abend brachte ihm viel Erfolg ein.

Prof. Ernst Müller

Auf dem Zettel des 17. Gewandhauskonzertes standen zwei Tondichter von starker Geistesverwandtschaft: Bruckner mit seiner Siebenten und Wagner mit dem Siegfried-Idyll und dem Vorspiel zu den Meistersingern. Wenn es wahr wäre, daß jener das Adagio der Symphonie im Gedenken an den Tod Wagners geschrieben hätte, so hätten wir noch einen außermusikalischen Berührungspunkt. Der Beifall nach diesem mit wahrer Inbrunst wiedergegebenen Werke war so

stark, daß Nikisch — gewiß ein seltener Fall — das Wort ergriff, um den Leipzigern, die durch ihr Entgegenkommen den Bruckner-Zyklus erst ermöglicht hätten, dafür seinen Dank abzustatten. Die beiden anderen, in sich stark gegensätzlichen Werke wurden mit aller bei Nikisch und seinem hervorragenden Orchester gewöhnten Vollendung geboten, das erste in wundervoll beglückender lyrischer Prägung.

Dr. Max Unger

Rundschau

Oper

Freiburg i. B. Unser Stadttheater steht noch in dem zwischen Direktor Schwantge und der Stadt geteilten Betrieb, soll aber für die nächste Spielzeit wieder ganz in städtische Verwaltung übergehen. Das unter den ausgezeichneten Kapellmeistern Camillo Hildebrand und Richard Fried stehende Orchester — als 3. Kapellmeister ist Dr. Berend, als Chordirektor Leo Melitz beschäftigt — ist bereits zu voller Höhe ausgebaut worden, mit dem Chor wird tüchtig gearbeitet. Nur das Solistenensemble, vom vorigen Jahre her durch einige sehr gute Kräfte geziert, wollte sich noch nicht nach Wunsch ergänzen lassen, einzelne Fächer harren noch der endgültigen Besetzung. Neben hervorragenden vorm Jahr übernommenen Sängerinnen, Fanny Cleve (jugendlich-dramatischer Sopran), Emmy Neiendorff (Alt), und Sängern, Max Dornbusch, Alfred Färbach, Karl Lippert (Tenor), August v. Manoff (Bariton), Julius Gutmann (Baßbuffo) seien als neuangestellte Künstler, die befriedigen, die Koloratursoubrette Annie Hellmuth, der Baritonist August Stier und Gottfried Huppertz, zweiter Tenorbuffo, erwähnt. Aufgeführt wurden, gut vorbereitet, die Opern Zauberflöte, Freischütz, Evangelimann, Serva Padrona, Aïda, Hoffmanns Erzählungen, Cavalleria und Bajazzo, Rosenkavalier, Tiefland, Der Stier von Olivera (als nicht gerade mit Begeisterung aufgenommene Neuheit) u. a. m. Von den Gästen errangen am meisten Erfolg Gertrud Runge von Mannheim als Rosenkavalier und Nedda, Walter Soomer mit einer packenden Darstellung des Generals im Stier von Olivera, Otto Fanger aus Frankfurt (Pedro) und der Stuttgarter Rudolf Ritter durch tonschöne und ausdrucksvolle Gestaltung der Titelrolle im Tannhäuser. Eine erfolgreiche Uraufführung erlebte das Stadttheater mit einer Traumfantasie in 3 Akten von Egon Straßburger und Albrecht Werner, betitelt „Firlefanz der Puppendoktor", zu der Camillo Hildebrand eine reizvolle Musik geschrieben hat.

Prof. Dr. H. Sexauer

Konzerte

Dresden Die neue Konzertzeit steht auffällig im Zeichen von Ur- und Erstaufführungen. Das scheint die natürliche Reaktion auf die etwas starke Bevorzugung der Klassiker während der Kriegsjahre zu sein. Besonders oft wird jetzt neue Liedkunst geboten. Die Sopranistin Mary Grasenick brachte in ihrem Konzert Lieder von nicht weniger als fünf Tonsetzern zur Uraufführung: Richard Strauß' Lied der Frauen, einen in seinen kühnen, nicht immer sinnlich schönen Melodielinien, seiner rhythmischen Kraft und den beseligenden Schlußstimmungen echten Strauß; J. G. Mraczeks, des jetzt zum Dresdener Kreis gehörenden Opernschöpfers edel empfundene Gesänge, ferner talentkündende Arbeiten des Balten Wolfurt und der jungen Dresdener Vollmöller und Baum. In Vormittagskonzerten in den Salons des Liszt-Schülers Prof. Bertrand Roth

und Dr. E. H. Müllers, die immer dem modernen Schaffen gewidmet sind, sang dann Frau Grasenick noch neue Lieder des bekannten Kölners Dr. Hermann Unger und des jugendlichen Dr. Hans Gàl aus Wien. Eine andere hiesige Sängerin, die schnell zu Ansehen gekommene Altistin Reichelt-Bartsch vermittelte handschriftliche Lieder von Hans Sachsse, einem in diesem Fache Entwicklung versprechenden jungen Dresdener, während der Konzerttenor Bröll fröhliche und innigwarme Gesänge des Litauers Laurischkus und des hiesigen Pianisten Münch vorführte. Fesseln die ersteren durch kerngesunde Melodik, so fallen die letzteren besonders durch ihre frischen Begleitungen auf. Den schwerblütigen Musikdramatiker Gräner als humorbegabten Liederschöpfer kennen zu lernen gab Julia Rahm-Rennebaum Gelegenheit, die mit seinem „alten Herrn" und dem „Straßenlied" besonders lebhaften Erfolg hatte. In einem der nach einer Idee Hermann Kutzschbachs veranstalteten vier „Fortschrittskonzerte", die einen planmäßigen Überblick über heutige expressionistische Musik gaben, sang Elisabeth Rethberg, der neue Stern der Landesoper, Sachen aus dem Kreise derer um Schönberg in Wien. Alban Bergs, Egon Wellesz und Josef Hauers Gesänge halten sich im wesentlichen fern von den allzu kühnen musikalischen Freiheiten ihres „Meisters", vermögen im ganzen jedoch wenig zu erwärmen. Das gleiche gilt auch von dem Berliner Eduard Erdmann, der im selben Konzert gesungen wurde. Die instrumentalen Werke, die man in den „Fortschrittskonzerten" hörte, fesselten oder unterhielten den Verstand, keines berührte die Seele. Von Franz Mittlers, Alban Bergs und Erwin Schulhoffs Klavierwerken, die durchweg eine annehmbare Grenze harmonischer und rhythmischer Zersetzung nicht überschreiten, ragen die des letzten durch ihre wirklich originellen, bizarren oder grotesken und exotischen thematischen Einfälle hervor. Schulhoff erwies sich auch im Verein mit Karin-Dayas-Söndlin als virtuoser Klavierspieler, dem gerade die technisch maßlos schwierigen Werke von Skriabine besonders liegen. Mit Schönbergs sechs kleinen Klavierstücken W. 19 indes erzielte er einen Heiterkeitserfolg, mit den von A. v. Webern für zwei Klaviere übertragenen fünf Orchesterstücken von Schönberg aber beschwor er einen Skandal herauf. Nur das alsbald in der Stadt versagende elektrische Licht machte dem Johlen und Pfeifen ein schnelles Ende. Ein ganzes Fortschrittskonzert war dem Schaffen des Berliners Artur Schnabel gewidmet. Man wurde infolge des wüsten Stimmendurcheinanders des zur Uraufführung kommenden Streichquartettes seines Lebens nicht froh, obwohl die vier Stimmen jede einzeln für sich genommen gar nicht so übel sind. Nach Schönbergischem Ideal sind sie aber so differenziert, daß keine in irgend einem Zusammenhang mit den anderen steht. Das tüchtige Premyslav-Quartett aus Berlin tat sein Möglichstes in der Bewältigung der unmusikalischen Aufgabe. Von anderen neuen Kammerwerken verdienen besondere Erwähnung die soliden, kräftig empfundenen Arbeiten des heimischen Tonsetzers Büttner. Prof. Havemann (Violine) brachte mit dem Leipziger Pianisten Weinreich seine Fantasiesonate zur Uraufführung, während Prof. Bärtich (Violine) und Prof. Bachmann (Klavier) seine C moll-Sonate zum ersten Male spielten. Das Havemann-Quartett spielte ferner ein Streichquartett des Darmstädters Arnold Mendelssohn in Uraufführung, eine satz- und formtechnisch glatte Arbeit ohne tiefere seelische Werte, während von einem Duo (Bertling: Klavier, Hammer: Viola) eine Bratschensonate in Fis moll des Mahler-Preisträgers Egon Kornauth zu Gehör kam, die durch zu breite Auswalzung der an sich gefälligen Themen etwas ermüdete. Von den hier aufgetretenen bedeutenderen Pianisten Backhaus, Bachmann, Friedberg, Elly Ney, Zadora, Mitja Nikisch brachte keiner etwas Neues mit. Max Pauer spielte sogar nur Beethoven (an sechs Abenden sämtliche Sonaten). Nur Lambrino machte die Dresdener mit den erfolgreichen Stücken Niemanns bekannt, und ein junger Pianist Paul Aron spielte an zwei Abenden: „Das Klavierstück und Lied der Zeit" (ein dritter Abend folgt noch): Debussy, Reger, Korngold, Scriabine und Anders und ließ die wertvollen „Lieder und Tänze des Todes" von Mussorgski sowie „Lyrische Prosa" von Debussy singen. Ein musikalisch ansprechendes neues Violinkonzert von G. Hendrik Witte vermittelte ein tüchtiger Hamburger Geiger Max Menge. Durch seine schikanöse Bravourtechnik auf der Violine und sein Temperament machte ein junger Ungar Duci von Kerekjarto von sich reden, dessen rein äußerliches Gebaren schon an den Hexenmeister Paganini erinnerte. An Tanzabenden ist eine wahre Hochflut über Dresden hereingebrochen, nur hier und da aber war einer von höherem Werte (u. a. die Schwestern Wiesenthal und Falke, Mary Wigman, Valerie Kratina, Hedwig Nottebohm in Hellerauer plastischer Manier).

Von Aufführungen wertvoller alter Chorwerke stehen die „Marcellusmesse" von Palestrina durch den Kirchenchor des Kantors Stier, der Lisztsche „Christus" durch die Singakademie unter Lindner und das Verdische „Requiem" durch die Kräfte der Landesoper unter Pembaur in leuchtender Erinnerung. Seit den Herbstspielen und der „Frau ohne Schatten" ist in der Landesoper nichts Besonderes vorgefallen. Nur der vergötterte, scheinbar die Reklame recht liebende Pattiera gab eine Abschieds- und Wiederantrittsvorstellung. Aus den Symphoniekonzerten der Landeskapelle ragt ein Ereignis besonders hervor: die Wiederholung der durch und durch musikalisch erfundenen 4. Symphonie von Büttner (Uraufführung 1918) unter des Tondichters Leitung. Man gönnte Büttner, der sich aus kleinen Anfängen emporarbeitete, von Herzen die Ehre, sein Werk mit dem berühmten Orchester selbst aufführen zu können; früher stand ihm nur eine kleine Pionierkapelle zur Verfügung. Zur Uraufführung kamen ferner eine ansprechende „Nachtmusik" des Kapellmitgliedes Lederer, sowie vier im allgemeinen recht kühle Orchestergesänge Nicodés. Die Willi Hess-Schüler: Adolf Busch und Georg Kulenkampf-Post (Violine), sowie Backhaus (Klavier) waren neben den einheimischen Havemann (Violine), Gg. Wille (Cello), Spitzner (Viola) und Bachmann (Klavier) als Solisten in diesen Konzerten zu Gaste, während in den großen Konzerten der Philharmoniker, unseres zweiten leistungsfähigen Symphonieorchesters, Földesy (Cello), Sigrid Hofmann-Onégins wundervoller Alt, Barbara Kemps frischer Sopran, Steffi Koschate (Violine) und der Wunderknabe Spiwakovski die Tausende entzückten, die zu Stammbesuchern dieser Abende gehören. Lindner brachte dazu eine großzügige Aufführung der ersten Mahler-Symphonie, Manzer aus Karlsbad einen prachtvollen Bruckner (3. Symphonie). Zu den ständigen Dirigenten dieser Konzerte gehören auch Prof. J. G. Mraczek und der musikalisch sichere Ferdinand Neisser. Dr. Kurt Kreiser

Kreuz und Quer

(Die mit ✱ bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Berlin. „Wenn Frauen träumen", musikalisches Lustspiel, Text (nach einer Komödie Lothar Schmidts) und Musik von Edgar Istel, kommt demnächst in der Komischen Oper in Berlin, von Direktor Charlé inszeniert, zur Uraufführung.

— Joseph Höpfl, früherer Heldenbariton in Dresden und Breslau, ist vom Intendanten v. Schillings als Dramaturg der Staatsoper verpflichtet worden.

— Im hiesigen Verlag von H. Behrmühler erschien eine neue kluge Schrift von Ernst Ludwig Schellenberg, betitelt „Die deutsche Mystik", die besonders in ihrem drittletzten Teile an die großen deutschen Meister der Musik anknüpft.

— Am 25. Februar vollendete Prof. Alexis Hollaender, Schöpfer von etwa 80 Werken fast aller musikalischen Gattungen, namhafter Klavier- und Gesanglehrer, sein 80. Lebensjahr. Auf den 22. d. M. wurde ihm zu Ehren in der Singakademie ein Konzert mit Werken ausschließlich aus seiner eigenen Feder angesetzt.

Dresden. Clementine v. Schuch-Proska, die Gattin Ernst v. Schuchs, ehemalige Koloratursängerin unserer Oper, wurde am 12. d. M. 70 Jahre alt. (Fortsetzung S. 54)

Hamburg. Die einheimische Geigerin Hertha Kahn, Schülerin von Carl Flesch, erntete in einem eigenen Konzert mit dem Orchester der Musikfreunde die Zustimmung der Kritik. So schreibt unter anderm H. Chevalley: „Die noch sehr jugendliche Künstlerin hatte eine so stattliche Summe musikalischer, klanglicher und geistiger Eigenschaften einzusetzen, daß sie vollgültige Beweise einer hervorragenden Eignung für die Virtuosenlaufbahn bringen konnte. Sie bezaubert durch die Süße eines an Edelgehalt reichen Tons und durch die erstaunliche Ruhe, mit der sie die Gesangsmelodie formt." — H. Schaub schreibt: „Ausgezeichnet ist der Strich, lückenlos die Ausbildung der linken Hand und von innerem Feuer durchwärmt der intelligente Vortrag. Hertha Kahn — man wird sich den Namen merken müssen."

Leipzig. Prof. Dr. Hermann Abert (Halle) wurde als Nachfolger von Hugo Riemann hierher berufen.

— „Der türkisenblaue Garten", ein Spiel von Liebe und Tod von Rose Silberer, hatte mit der Musik von Alfred Szendrei bei der Uraufführung im hiesigen Stadttheater einen großen Erfolg.

London. Thomas Beecham wird im Mai—Juni fünf Wagner-Opern und den „Rosenkavalier" in englischer Sprache aufführen.

Rostock. Im Stadttheater hatte Richard Strauß' „Salome" bei der Erstaufführung, die gleichzeitig die erste in Mecklenburg überhaupt war, einen ungewöhnlichen Erfolg.

Besprechungen

Hermann Kretzschmar. Geschichte der Oper (Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel, Kleine Handbücher der Musikgeschichte, Bd. VI, geh. M. 14,—; geb. M. 18,—).

Hermann Kretzschmars lang versprochene und ersehnte „Geschichte der Oper" hält, was man von dem berufenen Erforscher dieses Sondergebietes erwarten durfte. Wahrscheinlich werden wir in diesen Blättern binnen kurzem noch einmal ausführlicher auf das Werk zu sprechen kommen. Doch sei heute erst einmal kurz auf die Anlage hingewiesen: Mit besonderer Liebe verharrt der Verfasser bei der Vorgeschichte und der Frühzeit der Oper, worüber wir ihm bekanntlich schon manche wertvolle Studie verdanken. (Besonders dankbar begrüßt man die ausführliche Bewertung der wichtigsten Werke der Peri, Caccini, Monteverdi u. a.) Dagegen ist die moderne Oper bis auf Wagner und Verdi höchst knapp weggekommen. Nun — über die moderne und modernste wird sich kein Vernünftiger in einem Geschichtsbuche Aufschluß holen wollen. Soviel sei hier noch mitgeteilt, daß das Werk keine Operngeschichte im landläufigen Sinne bietet, sondern mit dem Blicke des über der Sache stehenden Gelehrten das Wichtigste aus den Grenz- und Berührungsgebieten der Kunstform in den Kreis der Betrachtungen hineinzieht.

Heinrich Schwartz. Aus meinem Klavierunterrichte. Gesammelte Aufsätze (München 1917, Otto Halbreiter).

Was die gesammelten Aufsätze von Heinrich Schwartz so wertvoll macht, sind in erster Linie die vielen feinen Bemerkungen und Winke des Praktikers und lanjährigen Lehrers über alle möglichen technischen und musikalischen Fragen. In der Hauptsache handelt es sich um Erläuterungen von Meisterwerken von Bach bis Liszt und Brahms, Erläuterungen, die, obwohl fachmännisch, dennoch unterhaltsam und anziehend geschrieben sind. Gewiß wäre im einzelnen hier und da etwas einzuwenden; besonders sei bemerkt, daß Schwartz an Tetzels Untersuchungen über den „schönen Anschlag" ganz vorübergegangen ist, und daß ihnen die eigentliche Bedeutung von Riemanns Phrasierungslehre noch fremd zu sein scheint.

Robert Horst, Mein erstes Melodienbuch. Die 52 Lieblingsmelodien unserer Jugend. Für Klavier leicht fortschreitend bearbeitet und mit Fingersatz versehen. (München, Otto Halbreiter. M. 1.80 no.)

G. Bubeck. W. 11. Tonbilder. Vier instruktive leichte Stücke für Klavier. (Ebend. M. 1.—)

Wilhelm Müller, Musikalische Kinderspiele. Sieben kleine Szenen für Klavier mit begleitenden Vortragsversehen. (Ebend. M. 3.—)

Erich Anders. W. 5. Kinderstücke. (Ebend. M. 2.—)

Hermann Zilcher. W. 34. Bilderbuch. Neun Klangstudien für Klavier.

Johann Lewalter. W. 71. Ersehntes Glück. Andante cantabile für Violine mit Begleitung des Pianoforte. (Leipzig, Gebrüder Reinecke. M. 2.—)

„Mein erstes Melodienbuch", für dessen Bearbeitung Robert Horst zeichnet, ist eine Sammlung, die neben vielen mit Unterhaltungsstoff wenig ausgestatteten Klavierschulen mit Nutzen zu verwenden ist. Es beginnt mit den einfachsten Unisono-Stückchen und endet auf der 33. Seite mit einer erleichterten Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz". Gegen eine solche Bearbeitung ist ebensowenig etwas einzuwenden wie gegen Übertragungen von Opernmusik, sofern sie nur für den Unterricht gut zurechtgemacht sind. Mehr schon gegen eine Wiedergabe einer wertlosen Fantasie in Bruchstückform sowie ein paar nicht immer ganz satzreine eigene Stücke des Bearbeiters.

Sehr ordentlich und brauchbar ist das, was G. Bubeck in seinem Hefte „Tonbilder" einschließt. Die vier Stücke sind gut für das kindliche Auffassungsvermögen geschrieben und deshalb für die Unterstufe im Unterrichte durchaus zu empfehlen.

Nicht so unmittelbar vom erzieherischen Standpunkte aus erfunden ist der Klaviersatz in den „Musikalischen Kinderspielen" von Wilhelm Müller: Die Stücke sind von verschiedenem Schwierigkeitsgrade (leicht bis mittel), auch ist der Fingersatz zu ergänzen. Bei richtig gewählter Reihenfolge werden sie aber den Kindern gewiß viel Freude machen, zumal da sie für Spielzwecke bestimmt und mit Bildern geschmückt sind.

Musikalisch bedeutend anspruchsvoller gibt sich Erich Anders in seinen sechs „Kinderstücken". Sie gehören mit ihrem oft anspruchsvollem, gebundenem Spiel und ihrer häufigen Sprungtechnik — wenn das auch gewöhnlich nur im ruhigen Zeitmaß — in eine Mittelstufe. Im ersten Stücke (Tanzliedchen) befremdet hier und da die unsichere musikalische Rechtschreibung.

Hochwertvolles bietet in seinem „Bilderbuch" der Münchener Hermann Zilcher, längst ein bemerkenswerter schaffender musikalischer Charakterkopf. An einzelnen Überschriften erkennt man, daß er es auch für den Unterricht berechnet hat. Es gehört aber nur höchst verständigen, weit vorgeschrittenen Schülern in die Finger; am meisten werden hier Erwachsene in Betracht kommen, die sich in Zilchers harmonischer Eigenwilligkeit leichter zurechtfinden. Wer so weit ist, den werden diese zum größten Teile prächtigen Stimmungsbilder fraglos innerlich bereichern.

Johann Lewalters Geigenstück „Ersehntes Glück" ist ebensogut für den Unterricht wie zum Vorspielen geeignet. Es ist von schöner schlichter Empfindung, im Geigensatz trotz einiger Doppelgriffe nicht anspruchsvoll. Auch ein nicht ganz ungeübter Klavierspieler wird es ohne Mühe vom Blatt spielen können.

Johannes Wolf. Handbuch der Notationskunde II. Teil Tonschriften der Neuzeit. (Leipzig, 1919, Breitkopf & Härtel).

Der namhafte Berliner Musikgelehrte Johannes Wolf hat bereits 1904 mit seiner „Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460" seinen Ruf eines ersten Sonderforschers mittelalterlicher Musikgeschichte begründet. Der erste Teil seines Handbuches der Notationskunde, der, die Tonschriften des Altertums und des Mittelalters enthaltend, 1913 erschien, erweiterte diesen Ruf noch. Nun hat ihn der zweite Teil, der Abschluß dieses Werkes, gezwungen, die ganze musikalische Neuzeit nach allen möglichen Notierungen und Notierungsversuchen musikalischer Werke zu durchforschen. Wolf ist da-

mit der Universalspezialist musikalischer Notation geworden. Am ausführlichsten — weil am vielgestaltigsten auftretend — sind im ersten Abschnitte die Tabulaturen der verschiedensten Instrumente behandelt, kürzer der zweite (Die Partitur und der Generalbaß), der auf etwa dreißig Seiten die Herrschaft der Partitur vom 13. Jahrhundert bis auf die Gegenwart und die verschiedenen Akkordschrifte bis auf Riemanns Funktionenlehre erläutert, der dritte Abschnitt führt eine Reihe Reformversuche vor Augen, im vierten werden allerhand Paralipomena abgehandelt, wie Zifferschriften, musikalische Kurzschrift, Blindennotationen, Tanz- und Geheimschriften, wird endlich dem Notendruck noch ein kurzes Kapitel gewidmet. Selbstverständlich geht das fleißige Werk in erster Linie den Spezialisten an, doch finden sich besonders in seinem letzten Drittel eine ganze Reihe Anknüpfungspunkte für allgemein kulturgeschichtlich gerichtete Leser. Dieser zweite Teil des Werkes ist Hugo Riemann gewidmet, der es leider nicht mehr unter die Augen bekommen sollte.

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann. Mit einer Einleitung von Julius Röntgen. (Leipzig 1918, Wilhelm Engelmann.)

Zu den Brahms-Briefsammlungen von Kalbeck, Altmann, Moser und Barth gesellt sich die von Julius Röntgen, dem Amsterdamer Tonmeister, herausgegebene mit dem Physiologen Th. W. Engelmann, der als Universitätsprofessor in Utrecht wirkte und mit seiner Frau, einer trefflichen Klavierspielerin, kräftig für Brahmssche Musik in Holland eintrat. Über die innere Gestaltung dieser lesenswerten Ausgabe braucht nichts weiter mitgeteilt zu werden, als daß sie textliche Sorgfalt ahnen läßt und die sehr knappen Anmerkungen — glücklicherweise — nur auf das Nötigste beschränkt.

Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern. (München, 1918 Ferd. Zierfuß.)

Es kann nicht die Aufgabe der Berichterstattung sein, an den einzelnen Beiträgen der Festschrift zu Adolf Sandbergers, des bedeutenden Münchener Musikgelehrten, 50. Geburtstage Kritik zu üben. Wir müssen uns hier auf die bloße Anführung der Verfasser und Aufsatztitel beschränken: K. Blessinger, Versuch über die musikalische Form; R. Hohenemser, Formale Eigentümlichkeiten in R. Schumanns Klaviermusik; H. Junker, Zwei „Griselda"-Opern; Th. Kroyer, Die Musica speculativa des Magister Erasmus Heretius; L. Schiedermair, Briefe J. Ph. Käfers; G. Schulz, Musikbibliographie und Musikbibliotheken; A. Einstein, Ein Bericht über den Turiner Mordanfall auf Al. Stradella; A. Geiger, Juan Esquivel, ein unbekannter spanischer Meister des 16. Jahrhunderts; K. Huber, Die Doppelmeister des 16. Jahrhunderts; L. Landshoff, Über das vielstimmige Akkompagnement und andere Fragen des Generalbaßspiels; G. Fr. Schmidt, Die älteste deutsche Oper in Leipzig am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts; E. Schmitz, „In questa tomba oscura"; Ch. Spitz, Die Opern „Ottone" von G. F. Händel und „Teofane" von A. Lotti, ein Stilvergleich; O. Ursprung, Aus dem Felde; B. A. Wallner, Ein Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert; Th. W. Werner, Einige Melodien zu lateinischen Gedichten Ph. Melanchthons. Infolge des Krieges war der Plan, dem Jubilar die Festschrift am 19. Dezember 1914 auf den Geburtstagstisch zu legen, vereitelt worden, und die Ausführung wurde über vier Jahre hinausgeschoben. Trotzdem ist es innerlich und nicht zuletzt dank der Rührigkeit des Verlages auch äußerlich ein ansehnlicher, beachtenswerter Sammelband geworden. -n-

Hugo Riemanns Musiklexikon. Neunte vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein (Berlin 1919, Max Hesses Verlag, M. 65.—).

Als Hugo Riemann kurz vor seinem 70. Geburtstage dahinging, lagen, wie Alfred Einstein mitteilt, schon die Korrekturen einer großen Anzahl Bogen dieses modernen Standwerkes musiklexikalischer Arbeit und das ganze Druckmanuskript sogar einschließlich der Vorrede („Herbst 1918") fertig vor. Wäre der Druck auch noch nicht so weit vorgeschritten gewesen, so hätten stärkere Eingriffe in die Ausgestaltung des Werkes, besonders in die ästhetische, mindestens unangenehm berühren müssen. Zumal wenige Monate nach dem Tode des Verfassers. Aber auch in Zukunft werden derartige Veränderungen nur mit feinstem Takt vorgenommen werden dürfen. Daß sie es überhaupt dürfen, ist selbstverständlich; denn es ist sicher, daß auch der Meister der modernen Musikwissenschaft selbst es getan hätte. Daß gerade Riemann der letzte war, der sich gegen neue Erkenntnisse stemmte, weiß jeder, der seinen Entwickelungsgang auch nur oberflächlich kennt. Wieviel an den Verbesserungen der „Jubiläumsauflage" dem neuen Herausgeber gutzuschreiben ist, kann natürlich der Berichterstatter für diesmal schwerlich entscheiden, zumal da sich jener mit soviel Feingefühl, ja man kann sagen mit Bescheidenheit zurückgehalten hat. Es braucht hier wohl kaum erst darauf hingewiesen zu werden, daß auch diese neue Auflage wieder eine große Anzahl neuer Namen enthält; Stichproben bestätigten dem Berichterstatter viele Verbesserungen falscher Angaben der vorletzten Auflage, nicht zuletzt auch in Zeitangaben. — Hoffen wir, daß dem Werke auch in Zukunft der Riemannsche Charakter gewahrt bleibe. Der Verfasser war stolz darauf und durfte es mit Recht sein, daß sein Werk das einzige größere musikalische Nachschlagewerk der Gegenwart war, worin jeder Beitrag von ihm persönlich bearbeitet war und deshalb sein ganz persönliches Gepräge trug. Es scheint, als ob dies erfreulicherweise auch in der Hand des Bearbeiters bewahrt bleiben soll. Dr. Max Unger

Scherzecke

Als Heinrich Zöllner Schüler des Leipziger Konservatoriums war und eines Tages zu Jadassohn in die Stunde kam, traf er seinen Lehrer aufgeregt im Lehrzimmer an und meinte, daß es wohl besser sei, ein anderes Mal wiederzukommen. Jadassohn sagte aber: „Bleiben Sie, lieber Zöllner, bleiben Sie, ich muß mich aussprechen. Denken Sie, was mir soeben passiert ist. Vor Ihnen war ein Schüler da, mit dem ich am Schluß der Stunde auf die antisemitische Bewegung zu sprechen kam und da sagte mir der junge Mensch, deswegen brauchte ich mich nicht aufzuregen, ich sähe ja garnicht aus wie ein Jude. Was sagen Sie dazu, lieber Zöllner, ich sähe nicht aus wie ein Jude — ich sehe aus wie drei Juden."

* * *

August Horn, der bekannte Bearbeiter klassischer Werke, war ein Leipziger Original. Man sah den kleinen Mann nie anders als im Zylinderhut, mit Regenschirm und Galoschen. Als etwa in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts im Alten Theater zu Leipzig eine neue Spieloper gegeben wurde, nahm sich Horn, genannt Hörnchen, einen Stehplatz. Er kam spät ins Theater und konnte nur in den hinteren Reihen Platz finden, so daß er die Bühne kaum sehen konnte. Er versuchte daher nach vorn zu kommen. Das beobachtete ein junger Studio, der dem kleinen Herrn von oben zuflüsterte: „Stellen Sie sich doch vor." Vergeblich! Er wiederholte es mehrfach und schließlich entgegnete der Angeredete: „Mein Name ist August Horn."

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Max Unger, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske in Borna-Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M. 5.—. Nach dem Auslande besondere Bedingungen.
Bei Zusendung vom Verlag 75 Pf. für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt M. 1.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag — Verantwortlich für die Leitaufsätze *Dr. Max Unger*, für den weiteren literarischen Teil *Wolfgang Lenk*, für den Anzeigenteil *Konrad Kopiera*.
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang | *Leipzig, Montag, den 1. März* | 1. Märzheft 1920

Zur Geschichte der Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik"

von Georg Kinsky

Zu der „Robert-Schumann-Mappe", der reichhaltigen Sammlung von Musikerhandschriften im Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Köln, gehört ein vergilbtes Aktenbündel aus einer alten Leipziger Advokatenkanzlei mit der Aufschrift: „Acta priv. Herrn Robert Schumann zu Leipzig Angelegenheiten betr.... Adv. Schleinitz 1835." Diese Privatakten bergen — wenn auch in der prosaischen Form von Kontrakten und juristischen Schriftsätzen — einige nicht unwichtige Urkunden aus Schumanns Sturm- und Drangperiode, und zwar aus dem nach seinem eigenen Ausspruch „merkwürdigsten Jahr seines Lebens", 1834. Sie enthalten auch einige Niederschriften von seiner eigenen Hand und gewinnen für die Leser dieses Blattes insofern ein besonderes Interesse, als sie die Gründung und das erste schwierige Lebensjahr der „Neuen Zeitschrift für Musik" betreffen.

Der angesehene Advokat Dr. jur. Conrad Schleinitz ist eine in der Leipziger Musikgeschichte wohlbekannte Persönlichkeit. Er gehörte zu jenen nicht gerade selten anzutreffenden Rechtsgelehrten, die in einer regen Beschäftigung mit der Tonkunst eine willkommene Ablenkung und Erholung von ihrem trockenen Lebensberuf fanden, ohne jedoch, wie es Schumann getan hatte, das Corpus juris selbst an den Nagel zu hängen! Fast ein halbes Jahrhundert war Schleinitz Mitglied des Direktoriums der Gewandhauskonzerte; 1843 zählte er zu den Mitbegründern des Leipziger Konservatoriums, dessen Vorsitz er vier Jahre darauf, nach dem Tode des mit ihm innig befreundeten Mendelssohn[1]), übernahm und bis zu seinem Ableben im Jahre 1881 inne hatte. Von seiner übrigens ziemlich schwer leserlichen Hand stammen die Entwürfe zu den in dem Aktenheft enthaltenen verschiedenen Schriftsätzen, die er als Schumanns Rechtsbeistand ausarbeitete; auch ein ungedruckter Brief Schumanns an ihn vom 20. Juli 1835, in dem dieser gegen eine Behauptung Julius Knorrs Einspruch erhebt (s. u.), ist den Akten beigefügt („... ein Besuch, der mir über die Achseln hereinsieht, mag die Kürze dieser Zeilen entschuldigen. Wollen Sie handeln, wie Sie es für gut finden... verlassen Sie mich auch diesmal nicht!..." usw.).

Die Geschichte der Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" darf hier wohl als bekannt

---

[1]) Vgl. Alfred Dörffel, „Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig" (1884), S. 258. — In ein engeres persönliches Verhältnis zu Schumann ist der in musikalischer Hinsicht konservativ gesinnte und auch als Berichterstatter der „Allg. musik. Zeitung" tätige Schleinitz wohl kaum getreten.

vorausgesetzt werden[1]). Mancherlei Schwierigkeiten und Widerstände gab es zu überwinden, ehe am 3. April 1834 die erste Nummer der „Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik — Herausgegeben durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden“ erscheinen konnte; als Redakteure zeichneten im ersten Jahre Wieck, Schumann, Schunke und Knorr. Eine der beiden von den vier Herausgebern unterschriebenen Urschriften des Verlagskontrakts ist in unserem Aktenheft enthalten und soll an dieser Stelle zum erstenmal abgedruckt werden, wobei die Bedeutung des Dokuments als Gründungsurkunde der ältesten noch heute bestehenden deutschen Musikzeitschrift die Veröffentlichung trotz ihres rein geschäftlichen Inhalts rechtfertigen möge:

„Zwischen
Hrn. F. Wieck
„ R. Schumann
„ L. Schunke
„ J. Knorr
als Herausgebern u.
Hrn. C. H. F. Hartmann
als Verleger

ist unter dem heutigen Tage folgender aufrichtige und ernstliche Verlagscontract über die von den ersteren genannten 4 Herren in dem Hartmann'schen Verlage herauszugebende neue Leipziger Zeitschrift für Musik verabhandelt [!] und abgeschlossen worden; nämlich

§ 1.

Die Herren F. Wieck, R. Schumann, L. Schunke u. J. Knorr haben die neue Leipziger Zeitschrift für Musik gegründet, u. der Herr Buchhändler C. H. F. Hartmann hat dieselbe als Verleger übernommen.

§ 2.

Diese Zeitschrift, ihr Titel, Plan und Tendenz ist das Eigenthum der genannten 4 Herren, welche Herrn Hartmann den Verlag derselben von Ostern 1834 bis Ostern 1837 überlassen werden.

Ein Intelligenzblatt für Inserate, welches jedoch separat gegeben werden muss u. keine Aufsätze enthalten darf, gehört Hrn. Hartmann.

§ 3.

Hr. Hartmann verspricht, die Zeitschrift unter seiner Verantwortlichkeit wöchentlich in 2 einzelnen halben Bogen nach dem Schema des eingehefteten Druckbogens (u. nach Befinden mit einer Notenbeilage) erscheinen zu lassen, für alles Porto zu stehen, und für das Institut diejenigen musik. Zeitungen für seine Rechnung kommen zu lassen, welche die Herausgeber als nothwendig für ihre Arbeiten erachten.

Den Preis der Zeitschrift stellt er auf 2 Rthlr. 16 Gr. ord. oder 2 Rthlr. netto jährlich, so lange wöchentlich nur zwei Nummern à einen halben Bogen erscheinen.

§ 4.

Hr. Hartmann zahlt den 4 Herausgebern für den gedruckten Bogen 10 Rthlr. Pr. Cour. als Honorar. Es wird aber dabei nach Zeilen gemessen, und Titelüberschriften der Aufsätze u. unvollendete Zeilen gelten für voll, die Arbeiten mögen Originale oder Travestirungen seyn.

§ 5.

Das vorerwähnte Honorar wird den 4 Herausgebern einstweilen gut geschrieben, und der ganze Betrag ihnen hernach gleich ausgezahlt, wenn Hr. Hartmann über fünf Hundert Exempl. von der Zeitschrift absetzt. Werden über sieben Hundert Exempl. abgesetzt, so bekommen die 4 Herausgeber, außer den fortbestehendem 10 Rthlr. für den Bogen, von jedem einzelnen Exemplare eines folgenden Hunderts 1 Rthlr. (als die Hälfte des Netto-Preises) von Hrn. Hartmann ausgezahlt, welchen Ueberschuß sie nach Maßgabe ihrer Arbeit unter sich theilen werden.

§ 6.

Sollte der bereits auf 500 Exempl. gestiegene Absatz einmal wieder sinken, so wird das Honorar von 10 Rthlr. für den Bogen den 4 Herren nichtsdestoweniger von Hrn. Hartmann fort entrichtet, da anzunehmen, daß der Absatz bald wieder steigt.

§ 7.

Mitarbeiter, hiesige u. auswärtige, erhalten sogleich u. unter allen Umständen 10 Rthlr. für den Bogen. Sollte einer oder der andere, dessen Beiträge für den Flor der Zeitung als besonders nothwendig erachtet werden, 15—20 Rthlr. für den Bogen verlangen, so wird ihm dies von Hrn. Hartmann zugestanden; doch urgirt derselbe, daß eine solche Ausnahme sich nicht über 4 Bogen jährl. erstrecken dürfe. Mitarbeiter kann aber Herr Hartmann ohne Zustimmung der 4 Herausgeber nicht wählen.

§ 8.

Die Honorarauszahlung an die 4 Herren geschieht vierteljährl., die Generalabrechnung mit denselben ist in der Woche nach Pfingsten.

Sämtliche aufs Geschäft Bezug habende B B. u. Rechnungen legt Hr. Hartmann den Herausgebern auf Verlangen jederzeit vor.

§ 9.

Sämtliche Briefe, Correspondenzen, Aufsätze u. Musikalien, welche Hiesige oder Auswärtige für die Zeitschrift einschicken, werden von Hrn. Hartmann an den Redacteur Hrn. Knorr befördert u. bleiben das Eigenthum der 4 Herren.

§ 10.

Hr. Knorr übernimt insbesondere die Redaction der genannten Zeitschrift, d. h. er führt den Briefwechsel mit Auswärtigen, hält über die eingeschickten Briefe, Correspondenzen, Aufsätze u. Musikalien eine eigne Liste, bestimt (mit Einwilligung der übrigen Herausgeber), was für Mss. gedruckt u. honoriert werden sollen, besorgt die Oeconomie, erste Correctur u. Revision der Blätter. Dafür zahlt ihm Hr. Hartmann gleich anfangs und unter jeglichen Verhältnissen 25 Rthlr. vierteljährlich postnumerando; hat der Absatz 700 Exempl. übersticgen, 37 Rthlr. 12 Gr. vierteljährl., hat er 1000 Exempl. überstiegen, 50 Rthlr. vierteljährl., jedesmal postnumerando.

[1]) Näheres zu diesem Thema ist in dem Buche „Die Davidsbündler“ von F. Gustav Jansen (1883), der Schumann-Biographie von W. J. v. Wasielewski (4. Aufl. 1906) und dem Aufsatze von Max Unger in den Heften 11/12 des 41. Jahrgangs (1910) des damals mit der vorliegenden Zeitschrift vereinigten „Musik. Wochenblatts“ zu finden.

§ 11.

Finden sich nach einem Jahre nicht 500 Abnehmer, so können die Unternehmer den Contract aufheben.

§ 12.

Veränderungen in der Person des Verlegers können nur mit Genehmigung der Herausgeber erfolgen.

§ 13.

Härtere Contractverletzungen bringen den Verlust des Contracts zu Wege.

§ 14.

Sollte eine solche Veränderung eintreten: so darf Hr. Hartmann die Zeitschrift, auch unter einem veränderten Titel, überhaupt musicalische Blätter, nicht eher herausgeben, als nach 6 Jahren oder mit Zustimmung der 4 Herren.

§ 15.

Jeder der 4 Herausgeber erhält 2 Exempl. der Zeitschrift gratis.

§ 16.

Ist einer der Mitarbeiter geneigt, ohne Honorar zu arbeiten, so hat er auf 1 Freiexempl. Anspruch.

§ 17.

Diejenigen, welche die Hauptarbeiten machen, liefern auch die Chronik.

§ 18.

Verringert sich die Zahl der 4 Herren durch irgend einen Zufall, so geht das Eigenthumsrecht auf die übrigen über.

§ 19.

Noch ist unter den 4 Herren wöchentlich eine Conferenz zur Besprechung festgesetzt. Sie verpflichten sich, derselben pünktlich beizuwohnen. Fehlt einer, so gelten die gefaßten Beschlüsse der übrigen drei. Zwei können nichts entscheiden, es müßten denn die fehlenden ihre Einwilligung gegeben haben.

§ 20.

Sind die Stimmen der 4 Herren in zweifelhaften Fällen getheilt, so entscheidet Hr. Kapellmeister Stegmayer, oder, wenn dieser nicht zu finden, Hr. Musikhändler Hofmeister."

Mit vorstehendem Allen sind die Parteien gegenseitig einverstanden; sie erklären u. acceptiren solches als ihre ernstliche Willensmeinung gegenseitig bestens u. entsagen allen dagegen zu machenden Einreden, wie solche Namen haben möchten, u. haben darüber den gegenwärtigen Aufsatz in zwei gleichlautenden Exempl. eigenhändig unterschrieben u. ausgewechselt.

Leipzig, d. 26. März 1834.

Friedrich Wieck
Robert Schumann
Louis Schunke
Julius Knorr
} Herausgeber.

* * *

Der Name des Buchhändlers Christ. Ferd. Heinrich Hartmann als Verleger ist in diesem von Schreiberhand verfertigten Vertragsformular nicht ausgefüllt; es war den Akten zufolge das Exemplar, das sich in dessen Händen befand und das er Dr. Schleinitz übergeben hatte.

Dem Vertrag war keine lange Gültigkeitsdauer beschieden: es ergab sich bald, daß die Herausgeber mit der Wahl des Verlegers[1]) keinen glücklichen Griff getan hatten. „Wir hätten", schrieb Schumann am 14. Dezember 1834 an Joseph Fischhof in Wien, „keinen liederlicheren Verleger wählen können. Wenn nicht zu Weihnachten, so geschieht jedenfalls zu Ostern 1835 eine Veränderung der Verlagsnahme. Es sind genug Beschwerden da, die uns Grund geben, Hartmann die Zeitung wegzunehmen. Er wird sich sträuben, und die Sache kann verwickelt werden." Mit dieser Annahme sollte Schumann, wie sich aus den Akten ergibt, recht behalten, wenn auch die befürchtete Verwicklung eine äußerst rasche Lösung fand. Zwar suchte Hartmann, der für die Zeitschrift nicht geringe Geldopfer gebracht hatte, den Spieß umzukehren und die Schuld den Redakteuren zuzuschieben: „Die HH. Herausgeber seien uneinig geworden, H. Wieck befinde sich auf einer Kunstreise, H. Schumann halte sich in Zwickau auf, werde dort wahrscheinl. bis Ostern wenigstens 1835 bleiben [!] u. bekümmere sich schon seit fast ½ Jahre garnicht um die Zeitung; H. Schunke sey [am 7. Dezember] gestorben u. H. Knorre [!] welcher die Redaction übernommen habe, leiste weder das, was man früher von ihm erwartet, noch thue er das, wozu er als Redacteur einer Zeitschrift verpflichtet sey...", heißt es in den Akten unter dem Datum des 15. Dezember. Aber durch das persönliche, offenbar energische Auftreten Schumanns, der schon tags darauf nach Leipzig zurückgekehrt war und seine Lieblingsschöpfung gefährdet sah, wurde Hartmann zum sofortigen Rücktritt vom Vertrage bestimmt. Der hierauf bezügliche Kontrakt vom 18. Dezember ist von Hermann Erler mitgeteilt worden[2]); die wichtigere Ergänzung hierzu bietet ein von Schumann durchweg eigenhändig geschriebener und von ihm und Hartmann am 24. Dezember unterzeichneter weiterer Kontrakt über den Verkauf des Verlagsrechtes, der unsern Akten beiliegt und wie folgt beginnt:

„Zwischen Herrn Robert Schumann und Herrn C. H. F. Hartmann ist mit heutigem Tage unter Genehmigung der nachstehenden Puncte von beiden Seiten und unter Begebung aller künftigen Ausflüchte, sie mögen sein, welche sie wollen, folgender Vertrag verabredet und geschlossen worden.

1) Herr Hartmann verkauft und überträgt sein Recht an der „neuen Leipziger Zeitschrift für Musik" samt Titel, nebst allen in den nachfolgenden Puncten enthaltenen Gegenständen für die Summe von

[1]) Sowohl Hofmeister als auch Breitkopf & Härtel hatten die Übernahme des Verlags abgelehnt.

[2]) „Rob. Schumanns Leben. Aus seinen Briefen." (1887), 1. Bd., S. 60.

dreihundert und fünfzig Thaler sächsisch, an Herrn Robert Schumann hier und leistet zugleich das Versprechen, eine musikalische Zeitung binnen drei Jahren nicht herauszugeben.

2) Herr Schumann zahlt diesen Kaufpreis mit dreihundert Thalern sogleich baar und den Rest von fünfzig Thalern sächsisch in einem Solawechsel zahlbar am letzten Mai des Jahres 1835." usw.

Die weiteren Abmachungen des Vertrages betreffen das Eigentumsrecht an den vorrätigen, nicht abgesetzten Nummern des ersten Jahrgangs, die von Hartmann zu leistende Zahlung der rückständigen Honorare an 12 Mitarbeiter (Panofka in Paris 31 Taler, Rellstab in Berlin 22 Taler, Keferstein in Jena 12 Taler usw.) nebst 25 Talern Redaktionsgebühr für Knorr, auf welche er laut § 10 des Vertrags vom 26. März 1834 Anspruch hatte, die Übergabe der vollständigen Auslieferungsliste u. a. — Der ganze Vertrag ist von Schumann mit Berücksichtigung aller in Betracht kommenden Einzelheiten sehr sorgsam ausgearbeitet und widerlegt eigentlich seine Äußerung, daß er vom Merkantilischem durchaus nichts verstehe"[1])!

Leipzig, d. 26. März 1834.

Friedrich Wieck

Robert Schumann

Louis Schunke

Julius Knorr

Nun hatte Schumann freie Bahn. „Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen," schreibt er von dieser Zeit in der Einleitung seiner „Gesammelten Schriften" (1854). „Da entschloß sich Einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Clavier verträumt hatte als unter Büchern, die Leitung der Redaction in die Hand zu nehmen und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844..." Dies hatte anfangs gar nicht in seiner Absicht gelegen: sagt er doch einige Jahre später, daß nur die bedrohte Existenz der Zeitung ihn zu selbständiger Übernahme der Redaktion veranlaßt habe — „gegen seinen Lebensplan, der zunächst auf Ausbildung eigener Kunstanlage ausging"[1]).

Ein neuer Verleger des Blattes war in dem Buchhändler Joh. Ambros. Barth bald gefunden[2]), und Schumanns nächste Aufgabe bestand darin, bei der „hochlöbl. Bücher-Commission zu Leipzig" um Erwirkung der Konzession durch Befürwortung des Antrags beim sächs. Kultusministerium einzukommen, obwohl dies bei einem unpolitischen Blatt nicht unbedingt erforderlich war. Schumanns Gesuch ist vom 6. Januar 1835 datiert. Die erste Seite lautet nach Schleinitz' Konzept in den Akten: „Seit längerer Zeit schon der Kunst und Wissenschaft mit Ernst und Fleiß ergeben, war es hauptsächlich die Tonkunst, zu welcher ich durch Lust und Talent mich vorzugsweise hingezogen fühlte.

[1]) Brief an A. v. Zuccalmaglio v. 17. Sept. 1835 (Erler, 1. Bd., S. 72).

[1]) Jansen, „Die Davidsbündler", S. 9.

[2]) Barth führte den Verlag bis Anfang Juli 1837; sein Nachfolger wurde der Buchhändler Robert Friese.

Mehrere von mir bereits öffentlich herausgegebene eigene Compositionen[1]) haben lobende Anerkennung bei kunstverständigen Männern gefunden. Um nun meinen wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen, wie ich gewünscht, eine bestimmtere Richtung zu geben und für die mir erworbenen Kenntnisse einen größeren und allgemeineren Wirkungskreis zu erhalten, bin ich gesonnen, unterstützt von mehreren Künstlern und Kunstfreunden, bei dem Buchhändler Hr. J. A. Barth allhier, unter meiner Verantwortlichkeit eine neue Zeitschrift für Musik herauszugeben, deren näherer Prospectus in der Beifug[ung] sub A enthalten ist. Jede politische oder andere nicht rein künstlerische Tendenz liegt, wie dieser Prospectus darthut, außer dem Kreise die[ser] Zeitschrift und wird ihr daher immer ferne bleiben..."

Der beigefügte Prospekt (3½ Seiten 4°) bildet das wertvollste Autograph des ganzen Heftes: es ist die von Schumann geschriebene, an mehreren Stellen durchstrichene und besonders in der Aufzählung der Mitarbeiter abgeänderte Ankündigung des zweiten Jahrgangs, die für die am 2. Januar 1835 unter seiner persönlichen Redaktion herausgegebene erste Nummer als Druckvorlage diente. Der weitere Inhalt des Aktenheftes ist von minderer Bedeutung: er besteht aus zwei weiteren Eingaben an die Bücherkommission, in denen Einwendungen Knorrs gegen die beantragte Konzession widerlegt werden, und aus verschiedenen gerichtlichen Schriftstücken aus dem Sommer 1835 betreffs einer gegen Schumann eingeklagten Forderung Knorrs in Höhe von 25 Talern — eine Klage, die ersterer, der nach einer Aktennotiz „der Quälereien Hr. Knorrs herzlich müde" war, durch Zahlung der Schuldsumme am 27. Juli beilegte. Schumann mag froh gewesen sein, daß hiermit seine ziemlich unerquicklichen Beziehungen zu seinem ehemaligen Mitarbeiter ihr Ende gefunden hatten. Denn Knorr war zwar ein sehr begabter Künstler und ein hervorragender Klavierlehrer, aber infolge mangelnder Energie ein ausgesprochener Vertreter der Bohême. „In diesem Charakterzug wurzelte sein allmählicher Rückgang, so daß er in den letzten 20 Jahren seines Lebens [1841—61] das ambulante Musiklehrertum nicht eben von der erfreulichsten Seite repräsentierte," sagt Jansen von ihm[1]).

[1]) Nach Dörffels literarischem Verzeichnis (1870): op. 1 bis 5 und op. 7 (die Davidsbündler-Tänze, op. 6 erschienen erst Anfang 1838).

[1]) „Die Davidsbündler", S. 218 (Anmerkung 15).

Bruckner

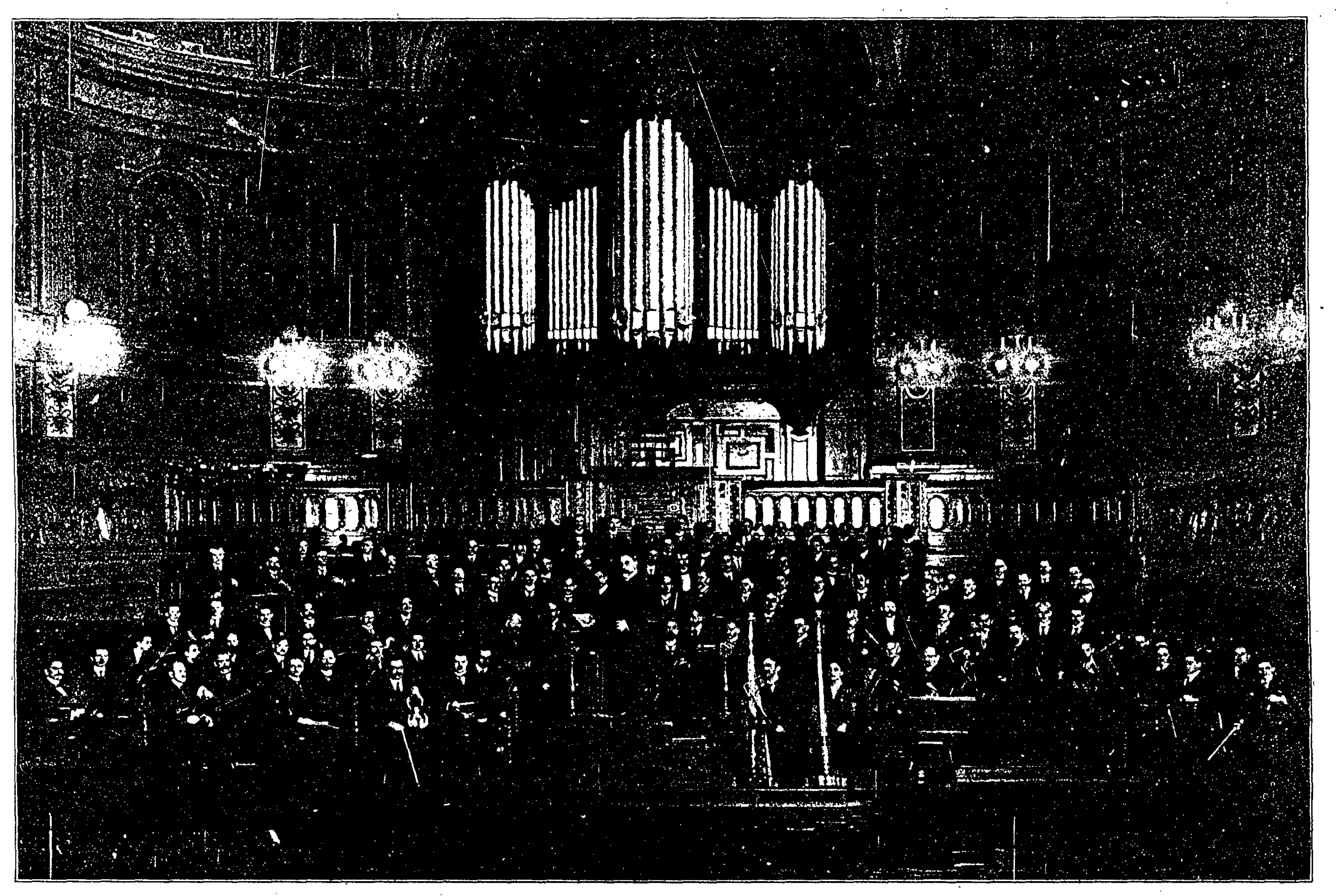
Ach, daß dein Name doch Legende wäre!
Daß deine weithin schattende Gestalt
ein Wunder würde wie des Sturms Gewalt,
daß nicht die Scheelsucht mehr dein Werk versehre!

Noch naht man dir mit abgenutzter Lehre,
die wuchernd sich in dein Geschaffnes krallt; —
doch du bist süß und grausig wie ein Wald,
voll ährenreifer, mitternächtiger Schwere.

Erfüllt steigst du hinan zum Berg des Lichts
(noch ruht das Meer im ersten Tagerwarten);
inständig singst du, klaren Angesichts,

die Sonne aus der Flut, der fast erstarrten.
Und aus dem drängend überstandnen Nichts
blüht der Verheißung aufgetaner Garten.

Ernst Ludwig Schellenberg



Nikisch mit seinem Gewandhausorchester

Phot. Fritz Reinhard

Die grüne Brille

Von Gustav Herrmann

Amalia Ängstlich streckt zaghaft zum dritten Male die welke Hand nach dem Klingeltaster: Professor Dr. Lisko. Mein Gott — es ist ja doch immer ein schwerer Schritt, so der erste —. So war es ihr stets zumute gewesen, wenn sie vor n-zig Jahren als blondbezopfte Naive des kleinen Vorstadttheaters ihr Stichwort hörte. Dann schwamm auf einmal ihr Hirn, daß sie's deutlich fühlen konnte, das Herz pupperte, sie dachte — ach, ich will doch lieber nach Hause gehen — und schwupp stand sie draußen vor dem grellen Rampendrachen, der sie mordgierig anglotzte. Na — und dann ging's eben — recht und schlecht. Und vielleicht wäre sie eine große Künstlerin geworden, tja — bestimmt, wenn nicht der tolle junge Student mit dem unaussprechlichen polnischen Namen —. Ja! Amalia seufzt tief auf, gibt sich einen Ruck und klingelt. Mürrische Schritte schlürfen zur Tür, nur ein Spalt öffnet sich — zwei griesgrämige Augen mustern sie: „Für Krankenkassenmitglieder ist jetzt keine Sprechstunde." „Ich bin nicht krank —" stottert Amalia, halb beleidigt, „ich bin völlig gesund. (Am liebsten hätte sie hinzugesetzt: „und fühle mich auch noch ganz jung.") „Ich komme wegen der — Annonce." „Ach so. — Na, dann kommen Se man rin!" Amalia zupft sich noch mal den fadenscheinigen Lüsterrock zurecht, wippt das Kapotthütchen auf die rechte Seite, wirft einen prüfenden Blick auf ihre rissigen Stöckelschuhe, klemmt das Parapluie fest in den Arm — so etwa wie ein Seiltänzer an seiner Stange imaginären Halt findet — und trippelt mit Schrittchen auf den dicken Vorsaalteppich, die das Talent der einstigen Naiven für das Fach der komischen Alten verraten. „Warten Se eenen Momang" — der liebenswürdige Begrüßer wendet sich einer Doppeltür zu. „Ach — sagen Sie mir doch bitte erst einmal, was ist denn das für ein Herr, der Herr Pro —" „Wat soll er sein — Professor is e — Kinderdoktor —" „Ach — das meine ich nicht, wie er zu seinen Leuten ist?" „Leute? Wat vor Leute? Hier jibts keene Leute. Ick bin alleene hier, sozusagen sein Akzistent und de Wirtschafterin, wat Sie wären — Na, da brauchen Se keene Angst zu haben. Frauenzimmer kann er überhaupt nich leiden — nich mal de jungen." Amalia zuckt beleidigt zusammen, „— und for seine Jrobheit is e bekannt!"

„Ich will doch lieber nach Hause gehen," hat die ganz Verdatterte wieder einmal auf den Lippen, da reißt schon die Doppeltür ihr großes Maul auf und das Schicksal nimmt seinen Lauf. „Hier is eene Frau, Herr Professor — uff die Annonxe wejen de neie Wirtschafterin." „Fräulein — bitte!" — Soviel Mut bringt sie doch zusammen, und mit einem Biedermeierknicks: „Fräulein Amalia Ängstlich." Knurrend schnappt die Tür hinter ihr ins Schloß.

Durch zwei dicke Brillengläser, die von buschigen Augenbrauen überdacht sind, begegnet der höchst Unbehaglichen ein gestielter Blick. Unwillkürlich zupft Amalia ihren Schulterkragen glatt. Zu den Brillengläsern gehört auch ein Mund mit dichtem Schnauzbart, der murmelt wie ein verhallendes Echo „Amalia?" und dieser ganze Apparat sitzt in einem Schopenhauerschädel, den der unwirsche, im Schreibstuhl eingeklemmte Eigentümer langsam hin und her wiegt. Eine sanft spielende Wetterfahne. Dann senkt sich die Doggennase in das Papiergewimmel, ohne die immer unsicherer Werdende weiter zu beschnüffeln. Amalia angelt mit dem Hacken nach der Tür, um sich einen guten Abgang zu sichern — da kommt das Stichwort, das sie einigermaßen wieder auf die Beine bringt. „Sind Sie ehrlich — und sauber?"

Die Ehrbare plumpt Luft ein, als hätte sie einen ganz langen Satz zu sagen — oder eine endlose Koloratur zu singen. Am liebsten möchte sie dem respektlosen Unholde alles haarklein erzählen: Wie sie mit ihrem lieben Gesichterl erst als Engel im Weihnachtsmärchen statierte, um ihrer mittellosen, kränkelnden Mutter etwas Sorge abzunehmen. Wie die stolz war, als ihr Malchen das erste Dienstmädchen stottern durfte und ihr, dem blondlockigen Wuzelchen mit dem herzigen Sprachfehler (sie „suzeite" und nannte sich daher mit ihrem Theaternamen ausgerechnet: Hübsch — sprich: Hübds) gut zuredete: Nun müßte sie bald zusehen, die Jungfrau von Orleans zu spielen — oder die Elsa zu singen, denn sie hatte auch ein süßes Stimmchen, das klang so zart und rein wie das silberne Glasglöckchen droben im Weihnachtsbaume, wenn von der Hitze der Lichter seine Seele zu singen begann. Und wie dann ihre Seele wirklich zu singen anhob — und ihre Kehle ganz von selbst trällerte und schmetterte — gleich Lerche und Nachtigall, als der schwarze Pole mit dem unaussprechlichen Namen ihren Weg gekreuzt hatte. Abend für Abend stand er am Theaterausgang — und Mond und Sterne hatten auf einmal Gesichter bekommen und lachten ihr Freude ins Antlitz — und die Seele weit. Im Tanzschritt trug es sie mit ihm dahin, alle Lust der Welt umbrandete sie — zur großen Künstlerin fühlte sie sich berufen, und zu einem Weibe erreift, das be-

glücken mußte. Liebe und Schaffenslust erfüllte sie ganz, und wenn sie am Klaviere saß, sein Haupt weich an ihre Schulter geschmiegt — und sang: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden..." so durchschauerte es sie von Wonne und Furcht, dann war sie nicht mehr Pamina (so weit hatte sie Erweckerin Liebe schon gebracht) — dann war sie nur noch Weib — sein Weib.

Und eines fliederduftträchtigen Frühlingsabends erfüllte sich ihr Geschick. Das unsagbare Glück kam über sie — und das grauenvolle Unglück. Mutter zeterte und heulte — und als sie, die ganz von schmerzlicher Wonne berauscht die Hände wie Maria über den schwellenden Brüsten kreuzte — dennoch niedrige Worte vernahm, lief sie wie gejagt davon zu ihm, um ihm zu sagen: Hier — nimm uns, laß uns weit wegziehen, ich folge dir überall hin, klaglos — nichts als dein Weib! Da — war der exotische Vogel ausgeflogen! Sie glaubte, das wäre der größte Schmerz — aber der kam erst, als sie an der kleinen Grube stand. Und wie sie nach harten Wochen wieder zu singen begann, war die Glocke zerbrochen. „Ach — ich fühl's..." Wie gepeitscht jagte es sie fort, ihr an ihm und ihrem Glück emporgeranktes Selbstgefühl welkte — zerfiel in grauen Staub. Als fünftes Rad am Thespiskarren rollte sie mit, bis die Speichen klapperten, letzte Hoffnung wie Jugend weit hinter ihr verdämmerten — hilfloses Elend sie mit geröteten Vettelaugen angrinste. Sie war nicht dazu geboren, sich zu behaupten, jeder drückte sie beiseite. Sie brauchte Liebe zum Leben wie der Fisch das Wasser. So wollte sie sich retten aus Blattgold und falschen Sonnen, aus hungernder Seelen- und Leibeslüge — und dienen, dienen — gleich Kundry! Liebe ahnen in der Hingabe des eigenen Ichs. Ja — das wollte sie der fleischgewordenen Grantigkeit auf die häßliche Frage sagen, mit der sie zum Dutzend geworfen wurde!

Blitzschnell war das alles durch ihr Bewußtsein geschwirrt — aber während noch ihr angestammtes Zaudern ihr wiederum zuraunte: Ach — wozu denn! Er wird doch höchstens sagen: Das ist ja eine ganz alte Geschichte, wie sie alle Tage passiert — wird sie schon angebellt: „Sie hören wohl schlecht? Haben Sie meine Frage nicht verstanden?" Und verschüchtert sichert sie zu „treu, arbeitsam und ehrlich" zu sein — und schrumpft ganz in sich zusammen. „Na — ich will's mal mit Ihnen versuchen, wir sind ja schließlich nicht verheiratet, wenn's nicht geht." —

Mit wenigen Worten wird sie in den Kreis ihrer Pflichten eingeführt. „An meinem Schreibtische haben Sie nichts anzurühren, ich habe meine Ordnung in dem Tohuwabohu. Und das Pianino bleibt stets zugeklappt und verschlossen — verstehen Sie? Ich habe meine Gründe dafür. Ich kann keine Musik hören — hasse sie —" Der Sonderling knirscht förmlich, und scheint noch mehr hervorpressen zu wollen, da läßt ihn ein Telephonruf Hut und Mantel nehmen. Mein Gott, die graugrünen Brillengläser sind ja so dick, daß man von den Augen gar nichts sieht! (Schluß folgt.)

Otto Lohse

Otto Lohse ist außer dem einzigen Nikisch die markanteste Kapellmeisterpersönlichkeit der Leipziger Oper, soweit wir das überhaupt — etwa während der letzten beiden Jahrzehnte — zurückverfolgen können. Alle Tugenden, die ein vollkommener moderner Theaterkapellmeister besitzen muß, scheinen sich in diesem einen Manne in einem Gleichmaße zu vereinen, wie man es ganz selten antrifft. Mag sein, daß wir Sachsen uns ihm wesensverwandt fühlen, worauf Ernst Lert in seiner Schrift „Otto Lohse als Opernleiter" (Leipzig, 1918, Breitkopf & Härtel, S. 68) abzielt. Der Mitteldeutsche fordert in der musikalischen Ausübung ein starkes Gefühl und reiches Innenleben, beides jedoch neben der selbstverständlichen Routine von einer überragenden Geistigkeit beherrscht. Eben deshalb ist Lohse trotz aller Routine kein eigentlicher Routinier. Er ist es — man kann sagen: zum Glück — weniger als mancher landläufige Kapellmeister von wesentlich geringerer Bedeutung, der den Mangel an Vorarbeit und die Schludrigkeiten des musikalischen Teiles auf Kosten des künstlerischen Ernstes durch Geschicklichkeit auszugleichen sucht. Daher der eiserne Fleiß bei Lohse; daher aber auch die hohen, ja höchsten Anforderungen, die er an seine Mitarbeiter stellt, und das nicht nur an deren Fleiß — den sieht er als Selbstverständlichkeit an — sondern überhaupt an ihre künstlerische Eignung, die nicht — wie von vielen modernen Theaterdirektoren — nach der schönen stimmlichen Grundlage allein beurteilt wird.

Otto Lohse ist am 21. September 1858 zu Dresden geboren. Schon neben seinen Gymnasialstudien besuchte er die Ensembleklassen des dortigen Konservatoriums, um sich nach den Schuljahren unter H. J. Richter, und Nicodé (Klavier), Fr. Grützmacher (Cello), E. Kretschmer und Draeseke (Theorie und Komposition) ganz der Musik zu widmen. Seine erste Anstellung hatte er — noch als Musikstudent — als Cellist bei der Hofkapelle, deren junger Anführer Schuch auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck machte und seinen schon lang gehegten Plan, Kapellmeister

zu werden, mehr und mehr festigte. Nicht lange und Lohse stand zum ersten Male bei einer Aufführung des „Nachtlagers von Granada" an der Spitze eines Orchesters, das aus Militärmusikern bestand.

Noch im gleichen Jahre, 1879, beginnen seine Wanderjahre. 1880 wird er Professor des Klavierspiels an der kaiserl. russischen Musikschule in Wilna. Er spielt Kammermusik, gründet einen Chor. 1882 beginnt in Riga seine Kapellmeisterlaufbahn; und von nun an ist sein Weg ein einziger Aufstieg. Hamburg, wo er 1893—1895 gleichberechtigt neben Gustav Mahler wirkte, Straßburg (1897), Köln (1904) wo er eine Ausnahmestellung von besonderer Unabhängigkeit innehatte, und Brüssel (1911) waren die Haltepunkte seiner Laufbahn, bis er 1912 als Operndirektor nach Leipzig berufen wurde. Zwischen diesen großen Haltepunkten liegen seine kürzeren ehrenvollen Verpflichtungen im Ausland als Leiter der deutschen Sommerspielzeit im Drury Lane-Theater (1884) und der des Covent-Gardens (1901—1904) in London. Außerdem wird seine europäische Wirksamkeit 1895—97 durch die amerikanische als Dirigent der Damrosch-Operngesellschaft unterbrochen. Endlich brachten ihm Gastreisen nach Paris, Monte Carlo, Berlin, Budapest, Moskau, Madrid, Amsterdam usw. z. T. als Konzertdirigent Triumphe über Triumphe.

Otto Lohse

Hinter dem Dirigenten ist natürlich der schaffende Musiker zurückgeblieben — dieses Wort jedoch nur im zählenden Sinne gedacht; denn Lohse ist auch ein beachtenswerter Tondichter, der außer schönen Liedern auch eine Oper geschrieben hat („Der Prinz wider Willen", Uraufführung Riga 1890), ein ausgezeichnetes Werk in alter Spielopernart, das über eine ganze Anzahl von Bühnen — und zwar bis auf die jüngste Zeit — gegangen ist.

Wenn Lohse heute am Dirigentenpulte sitzt, ist ihm nicht anzumerken, daß er die Sechzig schon überschritten hat. Seine Spannkraft — die des ungebeugten Körpers und die des hochstirnigen, geistvollen Kopfes — erscheint noch heute so frisch und unverbraucht, daß sich einer, der ihn erst von seinem Leipziger Wirken her kennt, gar nicht vorstellen kann, wie ein etwaiges Mehr an befeuerndem Einfluß in jungen Jahren die künstlerischen Absichten habe befördern können. Wir werden wohl mit Lert annehmen dürfen, daß Lohse seine Kräfte je länger je schöner gegenseitig auszugleichen verstanden hat. U.

Ein Zeitdokument aus der Schweiz

Ein Schweizer Musikfreund unseres Verlages erteilte dem Verlage vor einiger Zeit einen Auftrag und fügte ihm einen Scheck über 120 Mark bei. Wir konnten den Auftrag nicht annehmen, da wir Werke unserer Edition nach dem Auslande nur in dessen Währung abgeben. Nach einiger Zeit schickte uns der deutschfreundlich gesinnte Schweizer einen Brief, dem derselbe Scheck beilag. Er schrieb, er habe nicht aus schnöder Gewinnsucht, vielmehr nur im Interesse seiner minderbemittelten Schüler gehandelt. Denn ein Werk eines deutschen Verlegers sei in der Schweiz nach der jahrelangen Entbehrung ein wahres Labsal geworden. Zum Zeichen seiner aufrichtigen deutschen Gesinnung, welche die Not unseres Vaterlandes vollkommen verstehe, bäte er uns, diesen Scheck zu behalten und das Geld irgendeiner Wohltätigkeitsstiftung zu überweisen. Der Steingräber-Verlag übermittelte daher die 120 Mark der Unterstützungskasse des Tonkünstler-Vereins zu Leipzig und glaubt hiermit dem Wunsche des Spenders und dieser Wohlfahrtseinrichtung am besten gedient zu haben. S.

Die Klarinette als künstlerisches Hausinstrument

Von Dr. Max Steinitzer[1])

Wer im Beruf des Kapellmeisters, Konservatoriums- und Privatlehrers, Musikschriftstellers tätig ist, den befällt wohl manchmal heiße Sehnsucht, Musik nicht immer nur zu veranlassen, zu leiten, zu verbessern, zu beurteilen, auf dem Klavier zu begleiten. Es drängt ihn zum Spiel eines Melodie-Instrumentes, zu jener unmittelbaren Art der Kunstübung, die den Ton selbst hervorbringt, beseelt, an- und abschwellen läßt, verbindet. Ja, die letzten beiden Möglichkeiten im weitesten Umfang zur Hand zu haben, ist vielleicht das Entscheidende in diesem Streben nach künstlerischem Tätigkeitsgefühl.

Wenige wissen, daß dynamisch die Klarinette ungleich mehr gibt als die Violine, deren volle Ausdrucksbeherrschung ja nur ein seltenes Göttergeschenk der Sonderbegabung, wie auch der äußeren Umstände ist, die den Erwerb eines ausgezeichneten Instrumentes gestatten. Auf der technisch anfangs kinderleichten Flöte gehört die Fähigkeit zur Wiedergabe feinster Unterschiede der Seelenstimmung gleichfalls zur äußersten Seltenheit. Eher wäre schon vom Fagott in diesem Zusammenhang zu reden; Oboe und Waldhorn, im Zimmer ohnedies leicht viel zu kräftig, bieten allzu beschränkte Ausdrucksmöglichkeiten.

Manche hält von der Klarinette vielleicht zurück, daß sie als einziges von den vier Arten der gebräuchlichen Holzinstrumente, beim Überblasen nicht „oktaviert“, d. h. nicht den ersten Oberton, die Oktave, gibt, sondern „quintiert“, d. h. eigentlich duodezimiert, den zweiten Oberton, die Quinte der Oktave gibt. Der Erfinder hat dies beim Bau des Instruments sehr klug berücksichtigt. Er gab den sieben Tonlöchern die Töne der G-Dur-Tonleiter, vom tiefen Violin-G aufwärts. Bis zur Oktavquinte des tiefsten Tons fehlten ihm infolgedessen sechs Halbtöne, die er geschickt an je drei Hilfsklappen verteilte, drei unterhalb des tiefsten natürlichen Tons: fis, f, e, drei oberhalb des höchsten: gis^1, a^1, ais^1. Durch Überblasen des neu hinzugewonnenen tiefsten, des kleinen e, entsteht bei h^1 der Anschluß. Daran reihen sich die weiteren überblasenen Töne c^2, cis^2. Die ganze Sonderschwierigkeit besteht also darin, innerhalb der Quarte gis^1 — cis^2 oder, da der nächste Anschluß nach oben noch seine Klippen hat, innerhalb der Quinte gis^1—dis^2 nach allen Richtungen der möglichen Tonbindungen Fertigkeit zu erlangen. Die Tetrachorde von g^1 — c^2 (mit der Betonung auf der letzten Note, gleich dem Anfang der Jupiter-Sinfonie), chromatisch steigend bis h^1 — e^2, sind der Hauptteil der Sondertechnik. Die chromatische Tonleiter ober- und unterhalb dieser mittleren Lage, von g—g^1 und überblasen d^2—d^3 wie von hier bis g^3 bieten keinerlei Anstände.

Der Musiker wird natürlich die Grundlagen der sonstigen Technik, Tonleitern, einschließlich der chromatischen, und gebrochene Akkorde ohne Noten einüben. Immerhin, das erste halbe oder ganze Jahr bringt starke Geduldproben. Der Ansatz wird am besten erlernt, indem man erst auf dem Schnabel allein bläst, und dann Birne, Ober- und Unterstück erst nacheinander daransetzt. Der Hauptreiz des Instruments, die reiche Dynamik, die Möglichkeit, jeden Ton zwischen fast unhörbarer Zartheit und strömender Fülle an- und abschwellen zu lassen, jede Figur nach dem feinsten Wechsel der Stärkegrade in ihrer Zeichnung zu beleben, ist bald mehr Genuß als Arbeit.

Leicht ist auch die Transpositionsfrage zu lösen. Am besten schafft man sich einen „Satz“ gleichgebauter Klarinetten an, also in c, b, a; die in c kann, als seltener zu benutzen und im Klangadel geringer, am ehesten wegbleiben. Schon allein das B-Instrument erschließt reiche Schätze; man muß dann aber auf den größten Teil der in Kreuztonarten gesetzten Stücke verzichten. An das Lesen der Noten um einen Ganzton höher, wie es die B-Instrumente benötigen, gewöhnt man sich sehr leicht. Viel müheloser lesen sich Stimmen im Violinschlüssel mit der A-Klarinette, da dieser dann einfach als Baßschlüssel zwei Oktaven höher gilt, was durch die Ähnlichkeit des Notenbildes noch leichter gemacht wird. Auch die Überlegung betreffs der geänderten Bedeutung der Vorzeichzeichnung ist sehr einfach. Beim Lesen von Bratschen- und Cellostimmen wird der Altschlüssel zum Baßschlüssel, eine Oktave höher, der Tenorschlüssel zum Violinschlüssel, eine Oktave tiefer gelesen, auf der B-Klarinette.

Die Notenschätze für die Klarinette als solche sind nämlich äußerst bescheiden und gehören zum allergrößten Teil dem für Musiker höchstens als Gegenstand des Humors in Betracht kommenden gefühlvollen oder „brillanten“ Unterhaltungsfach an. Fingerübungen sind allerdings in weitgehendstem Maße vorhanden. Glänzenden Übungsstoff enthält Mozarts Konzert in A, auch in B erschienen. Sonaten gibt es nur wenige, die man mit Genuß oft spielen kann. In jener von Draeseke sind es nur die beiden Mittelsätze; die beiden herrlichen von Brahms sind sehr schwer und kommen also spät an die Reihe. Die große Regers in B ist mit genauester Kenntnis des Mechanismus technisch gar nicht besonders schwer geschrieben,

[1]) Aus der handschriftlichen Festgabe für Hugo Riemanns 70. Geburtstag.

braucht aber einen sattelfesten Begleiter. Die beiden kleineren in As und fis Moll zeigen noch nicht jene unbedingte technische Vertrautheit und geben weit weniger Persönliches. Egon Kornauth in Wien hat eine Bratschensonate geschrieben, wozu auch eine ausgezeichnet gesetzte Stimme für A-Klarinette erschienen ist; ein eigenartiges hocherfreuliches Werk. Schumanns und Gades kleine Stücke wird man nicht allzu oft wiederholen. Die genialste aller Klarinettenstimmen in Werken der Sonatenform ist die in Mozarts kleinem Es-Dur-Trio mit Viola, wie denn das Feld der mehrstimmigen klassischen Kammermusik hier viel reicher ist: Beethoven, Trio; Schubert, Oktett; Brahms, Trio und Quintett; vor allem das Septett von Beethoven, das selbst mit Klavier in der Bearbeitung mit Violine geblasen, noch viel von seiner Herrlichkeit behält. Dagegen erschließt sich dem Klarinettisten die ganze überreiche Menge der klassischen Violinsonaten. Mit Auswahl sind die von Haydn zu benutzen, gerade die achte und letzte, eigentlich für Flöte geschriebene, fällt ihrer Sondertechnik wegen weg, mit Ausnahme des groß angelegten, für die Klarinette prächtigen Mittelsatzes. Von den 18 der gewöhnlichen Mozartausgaben ist es einzig die in E-Moll, die sich kaum blasen läßt. Einige der in B stehenden wirken mit ihren Rokokoverzierungen wie gerade für den Schalmeiton geschrieben. Selten sind bei Mozart spezifisch violinmäßige Stellen, die man weglassen oder ändern muß. Ob letzteres schriftlich oder aus dem Gedächtnis geschieht, hängt natürlich von dessen Zuverlässigkeit ab. Sogar die allermeisten Sätze von Beethoven, manchmal mit Wechsel des Instruments von einem zum anderen, können hohen Genuß gewähren. Gerade das Transcendente, Unirdische im Ton, die Stärke der Empfindung, das Außerordentliche der ganzen Spielstimmung wird der Klarinettist in vielen Fällen eher finden als ein mittlerer Violinspieler.

Händels überaus wertvolle Duos, von denen fast stets nur das eine in A zu hören ist, gehören gleichfalls den zu hebenden Schätzen an, und endlich Bachs drei erste Sonaten, von denen schon allein die dritte in E eine kleine Welt wundersamer Schönheit ist. An den Doppelgriffstellen muß man den Klavierbegleiter um sinngemäße harmonische Ergänzung seiner Stimme bitten. Auch von den Flötensonaten Bachs lassen sich jene, die der Herausgeber nicht nach der Höhe zu transponiert hat, großenteils trefflich blasen; die dauerndste Freude wird der, trotz Schuberts C-Dur „himmlisch lange" erste Satz der H-Moll-Sonate bereiten.

Zur Erlernung des Gesangtons auf der Klarinette dient naturgemäß die gute, d. h. beste Gesangliteratur in der ursprünglichen Lage, vom hohen Bariton über Tenor und Alt zum hohen Koloratorsopran; auf diese Weise übt man alle Lagen des Instrumentes durch; die des Alts ist die unbequemste. Man beginnt mit Volks- und Schubertliedern, Ariosen aus Opern, wie man z. B. mit vielem Nutzen aus dem Troubadour das Ständchen des Tenors, das Largo des Soprans und die Kavatine des Baritons zur Ausgleichung des Gesangstons benutzen kann. Prächtigen Stoff geben dann die Arien-Albums für die genannten vier Stimmen; den dankbarsten natürlich jene für Sopran, denen man noch möglichst alle Sopran-Arien Bachs aus den Kantaten anschließen kann. Der bei einiger Übung im Ansatz fast unbegrenzte Atem ermöglicht eine den allermeisten Sängerinnen unmögliche Ausführung genau nach der Absicht Bachs.

Endlich wird man auch aus den unübersehbaren ursprünglichen und bearbeiteten Beständen der Violinstücke vieles herausfinden, was durchaus für das Blasinstrument geeignet ist. So aus den Werken der italienischen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, wobei natürlich die Zutaten des Herausgebers David wegfallen, einzelne Sätze aus Schuberts unsterblichen drei Sonatinen, seiner Rosamunden-Musik; Violin-Übertragungen von Beethovens Violoncell-Sonaten, Chopins Nokturnen, vielleicht auch Mendelssohns Liedern ohne Worte. In unserer Zeit ist so unendlich viel von Ausdruck die Rede, daß es eigentlich jeden Musiker locken müßte, ihn auch einmal ohne jedes äußere Hindernis nur zu seiner eigenen Befriedigung und zur fortdauernden Fühlung mit dem eigentlichen Inhalt aller Musik zu betätigen. Auch dem bloßen Liebhaber kann dies herrliche Gesangsinstrument viel Genuß bieten, wenn er über die erste Zeit der rein technischen Übung zielbewußt hinwegkommt.

Der türkisenblaue Garten[1]

Ein Spiel von Liebe und Tod in einem Akt von Rosa Silberer. Musik von Alfred Szendrei.
Uraufführung am 7. Februar 1920 im Neuen Theater zu Leipzig. — Besprochen von Dr. Max Unger.

Nayelah, die Lieblingsfrau des von ihr ungeliebten Schahs, eine Tochter des phantastischen, märchenhaften Persien, weilt im türkisenblauen Garten, eines ungekannten Geliebten und Befreiers harrend. Da dringt der Jüngling Haïdar ein und wirbt um ihre Liebe; seinem Ungestüm wehrt aber ihr Pflichtgefühl, und ihre herannahenden Gespielinnen vertreiben ihn. Während diese sich dem Gesang und Spiele hingeben, wird eine Truhe herangetragen. Haïdar liegt darin, der aus Liebe zu Nayelah einen tödlichen Trank genommen. In einem Schreiben bittet er sie, die erste Nacht bei ihm zu wachen. Aber der Kuß ihrer Liebe ruft den noch nicht ganz Entseelten ins Dasein zurück, und sie vereinigen sich in seligem Vergessen. Doch der Schah, der, mit besonderer Gefühlskraft begabt, ihre Untreue, obgleich in der Ferne weilend, empfindet, zwingt sie durch bloßen Gedankeneinfluß, den Geliebten zu töten. Sie selbst entzieht sich

[1]) Textbuch u. Klavierauszug in der Universal-Edition in Wien erschienen.



Phot. S. Genther, Leipzig

Bühnenbild aus A. Szendreis „Der türkisenblaue Garten"

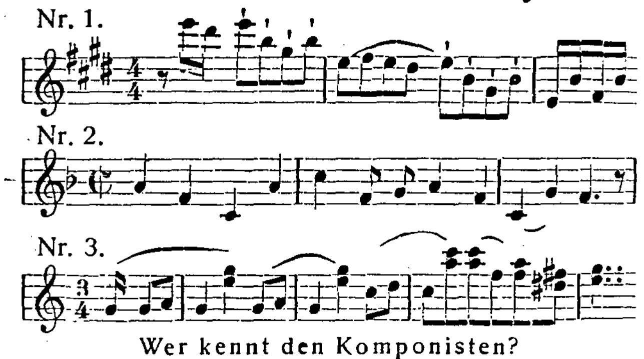
einem harten Schicksal, indem sie den Dolch in Gegenwart des Schahs gegen sich selbst richtet.

Diese Dichtung Rose Silberers hat manche schönen Züge, die bei der nackten Wiedergabe der Handlung nicht erkennbar werden. Vornehmlich ist sie durch sprachlichen Wohlklang ausgezeichnet — einige uns übermäßig sprachblumig anmutende Stellen sind durch die orientalische Umwelt gerechtfertigt —, hat viel Stimmung, Empfindung, ja mitunter Leidenschaftsausdruck. Auch bleibt ein symbolischer Einschlag in den Grenzen des Erträglichen (Nayelas türkisenblaue Halskette bleicht mehr und mehr, je argwöhnischer der ferne Schah wird). Aber die Handlung krankt ziemlich am guten dichterischen Takte; die Mär wird innerlich unwahrscheinlich, während sie es nur äußerlich bis zu einem gewissen Grade sein dürfte. Auch scheint die Dichterin zu wenig mit der Vertonung gerechnet und die Handlung etwas zu sehr in die Länge gezogen zu haben: der eine und einzige Akt dauert gegen zwei Stunden.

Ein Glück, daß unser Kapellmeister Szendrei, der für die Musik zeichnet, seine Aufgabe wenigstens im großen Ganzen am richtigen Zipfel angepackt hat. Im großen Ganzen. Denn als Dramatiker weiß er dort, wo er es müßte – vor allem bei der Ermordung des Geliebten — auch nicht völlig zu überzeugen — ein paar Lärmstellen täuschen darüber nicht hinweg. Aber für dieses Bühnenfarbenspiel und diesen sanften Fluß schöner Sprache bedarf es in erster Linie eines Musikers, der alle diese Stimmungskreise liebevoll nachzuziehen weiß. Und das ist er, wenn er da auch nicht, wie etwa Richard Strauß, der die Längen der Dichtung sicher überhaupt vergessen gemacht hätte, das Letzte zu geben versteht. Szendrei vermag also die Aufmerksamkeit zwar nicht dauernd wach zu halten, aber sein Können macht zum mindesten einen schönen Eindruck; er versteht die Orchesterfarben prächtig abzutönen, übersetzt die feinen Stimmungen der Bühne und der Dichtung geschickt ins Musikalische, indem er sich sehr häufig blitzender impressionistischer Glanzlichter bedient, schreibt sehr sanglich für die Einzel- und Frauenchorstimmen — kurz, er stellt sich als begabter Könner vor.

Der Tondichter stand als Dirigent selbstverständlich ganz über seinem Werke. Die Vertreter der Hauptrollen schienen mit dem Darstellerischen besondere Ehre einlegen zu wollen. Daß Aline Sanden (Nayelah) an ihrer Stimme auch nach der dramatischen Seite zu arbeiten scheint, sei übrigens freudig anerkannt. Im Spiel gab sie sich mit Hans Lißmann (Haïdar) vortrefflich. Walter Soomers Schah machte stimmlich wie spielerisch mindestens guten Eindruck. Er möge sich vor Ueberbetonung der Herrsch- und Rachsucht hüten. Aus der Umgebung Nayelahs seien die tüchtige märchenerzählende Schirene Frieda Schreibers und die Gespielinnen der unverbrauchten Stimmen Gertrud Rößners und El. Merkleins nur eben hervorgehoben. Der Gesamtklang des Mädchengesanges war rein und wohlig. Die Bühneneinrichtung: ein Meisterwerk Schaefferscher Spielleitung. Der Erfolg war stark und rief alle Beteiligten unzählige Male heraus.

Preisrätsel der Z. f. M.: „Von Bach bis Brahms"



Wer kennt den Komponisten?

In diesem und den folgenden Heften unserer Zeitschrift erscheinen jedesmal 3, also insgesamt 18 Themen. Wer von unseren Abonnenten kennt die Komponisten?

Die zwölf besten Lösungen werden mit je einem Prachtband eines ganz nach Belieben des Preisträgers zu wählenden Musikwerkes belohnt werden. Für den 1. Preis ist, wenn der Preisträger keinen besonderen Wunsch äußert, vorgesehen:

BEETHOVEN, SÄMTLICHE SYMPHONIEN IN PARTITUR-AUSGABE VON BREITKOPF & HÄRTEL im Gesamtwert von 120 M.

Der zwölfte Preis soll einen Mindestwert von 10 M. haben.

Im ersten Julihefte erscheint eine Lösungskarte, die auszuschneiden und mit den Lösungen (Name, Vorname und Opuszahl) sowie mit der Adresse des Einsenders versehen bis spätestens 15. Juli an die Schriftleitung der Z. f. M. einzusenden ist.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Mitte Februar erlebte Berlin eine Konzertwoche, die der französischen Musik gewidmet war. Folgende Werke wurden von dem Publikum mit großem Beifall (!) aufgenommen: Debussy, Images pour Orchestre No. 1 (deutsche Uraufführung, Konzert von Stefan Strasser aus Wien), Roger Ducasse, Petite Suite (ebendas.). — Bizet, Suite „L'Arlésienne" (Konzert von Selmar Meyrowitz), Lalo, Violoncellkonzert (ebendas.). — Lalo, Symphonie espagnole (Konzert von Kulenkampff-Post). — Debussy und M. Ravel, 10 (!) Nummern („Neuer Tanz, neue Musik", gegeben von Olga Breling und Walter Gieseking). — St. Saëns, Le Déluge (Symphoniekonzert der Kapelle der Berliner Sicherheitswehr Gruppe 2). — Chevillard, Pierné, Painparé, Klavierstücke (Caroline Lankhout). — Boëllmann, Donatiens Symphoniques für Violoncell und Klavier (dieselbe und J. Mossel). — Berlioz, Carneval Romain (Blüthnerorchester). Der gute alte Berlioz, der seine musikalischen Nährväter Beethoven und Weber wie Götter verehrte, steht immerhin noch, wie Auber, Halévy und andere alte Franzosen als eine gewisse klassische Größe da. Aber die anderen — —! Die Neuheit, die der genannte Herr Mossel in einem Konzerte aufführte, wo er zur großen Heiterkeit des Orchesters und des Publikums im starken Schweiße seines Angesichtes als Gymnastiker am Dirigentenpulte arbeitete, war eine echt pariserisch hautgoutige Suite für Streichorchester, Flöte, Klarinette und Harfe von Scheurmann, die die gedruckte „deutsche" Musikliteratur noch nicht vermehrt hat. Das Berliner Publikum war von diesem Ableger echt französischen Kokottengeistes genau so entzückt wie von des Belgiers C. Franck geschwollenen Orchestervariationen mit obligatem Klaviere, der anderen Ententehuldigung besagten Konzertes. Der Dirigent aber brachte trotz seiner gymnastischen Anstrengungen mit dem gewiß virtuosen Philharmonischen Orchester nichts Besonderes zuwege. Gedenken wir nun lieber der deutschen Meister!

Da brachte der vortreffliche Werner Wolff die dritte diesjährige Aufführung von Bruckners seltener A-dur-Symphonie (No. 6) heraus, Meyrowitz, die erste von der konzertmäßig zusammengestellten Musik R. Straußens zu „Der Bürger als Edelmann" (Ariadne auf Naxos) und Strasser Pfitzners Ouvertüre nebst Incidenzmusik zu „Käthchen von Heilbronn". Pfitzner selber dirigierte auch und zwar in einem Konzerte der Sängerin Helene Glinz. Diese zeigte sich als eine Coloratice, die einen, man mochte wollen oder nicht, zur rückhaltlosen Bewunderung ihrer Virtuosenkunst zwang. Zudem verfügt sie über eine geradezu phänomenale Höhe: als sie in Adams bekannten Variationen das Thema in der dreigestrichenen Oktave zwischen den umrankenden Flötenfiguren sang, hatte man Mühe, Flöten- und Menschentöne zu unterscheiden. Pfitzners Hauptstück war Beethovens Pastoralsymphonie. Er stellte sie im ausgesprochenen Lapidarstile hin, alles stark unterstrichen und wirklich großartig herausgearbeitet. Die Entfesselung der Elemente im Gewitter ist vielleicht noch nie so naturgewaltig zur Anschauung gebracht worden. Sehr lobenswert nahm der Dirigent die nachfolgenden Variationen ruhiger, als man es gewohnt geworden ist. Sein langsames Tempo des ersten Satzes aber, ungefähr M. M. 88 das Viertel, widersprach dem innewohnenden Geiste. Im ganzen war diese Pastoraleaufführung ein außerordentliches Ereignis, das sein entsprechendes Echo fand. Weitere deutsche Meister fanden wir im achten Konzerte des Orchesters des „Deutschen Opernhauses" unter Krasselt. Zunächst Schumanns hier gar nicht mehr gespielte C-dur-Symohonie, dann als Neuheit die viersätzige Orchestersuite „Andersens Märchen" von Karl Kämpf. Sie ist ein beachtenswertes, wirkungsvolles Werk, das aber ein sehr gewandtes Orchester verlangt. Ihre erfinderische Stärke liegt in der Charakteristik und Tonmalerei, die besonders im dritten Satze „Am Erlenhügel" ein faszinierendes Bild gewährt. Kämpf ist Berliner. Außer ihm kam noch ein hiesiger Tonsetzer zu Wort: der als Kritiker wohlbekannte Paul Ertel. Ein neuer, begabter Dirigent Meisel, Mitglied des B.-O., führte in einem seiner Konzerte Ertels symphonische Dichtung Maria Stuart auf und tags danach Scheinpflug mit dem B.-O. eine andere mit Orgel: Der Mensch. Diese ist ein sehr wertvolles Werk, dessen Hauptbestand in einer Tripelfuge besteht. Es wirkte auch stark auf das Publikum und dürfte für Dirigenten, die dergleichen Satz klar und fein auszuarbeiten verstehen, eine ausgezeichnete Programmnummer sein. Dauer nur 20 Minuten. Vorher hatte Scheinpflug noch Schumanns D-moll-Symphonie gebracht, diejenige des großen Neuromantikers, die hier gegenwärtig Mode ist.

Ich übergehe nun die Kammermusik, die ich nächstes Mal nachholen werde, und wende mich einigen Pianistenkonzerten zu. Da war man stark mit Beethoven am Werke. Adolf Watermann spielte mit den Philharmonikern die drei Hauptkonzerte in einer Weise, die musikalisch wie technisch Respekt einflößte. Emil Frey trug die beiden Sonaten Op. 106 und 109 (B- und E-dur) vor, Waldemar Lütschg Sonaten und Variationen. Seine warme, aber ganz in den Dienst des Tondichters gestellte, dazu pianistisch feinst geschliffene Art faszinierte den Kenner wie stets. Wie mindestens ein halbes Dutzend andere in der gleichen Zeit, hatte auch er die „charakteristische" Sonate Op. 81 (Es-dur) auf dem Programme. Da reizte das Vergleichen, am meisten natürlich mit Conrad Ansorge, der ebenfalls, doch ein gemischtes Programm spielte. Das wurde in einer Weise ausgeführt, die einen doch überzeugte, daß Ansorge von allen lebenden Schülern Liszts der größte Meister geworden ist. Dem unvergleichlich großartigen Vortrage der Lisztschen H-moll-Sonate stand hier die verblüffende Schlichtheit und Feinheit gegenüber, mit der kleine Stücke wie Mendelssohns Frühlingslied und Schumanns Vogel als Prophet wiedergegeben wurden.

Was der Künstler aber aus einem einfachen Schubertschen Impromptu machte, ohne dem Tondichter im geringsten Gewalt anzutun, läßt sich nicht in Worte fassen. Auch Beethoven stand er in bester Disposition gegenüber. Dem gegenüber fiel Edwin Fischer trotz seiner Intelligenz ab, schon allein wegen des ihm eigenen harten Anschlages. Einen um so schöneren, geradezu blühenden Ton und wahrhafte Poesie des Vortrages entfaltete Georg Bertram an einem zweiten Klavierabende, an dem er abwechselnd Schumann und Schubert spielte. Ebenso wundervoll, anregend, ja begeisternd fiel ein Chopinabend Carl Friedbergs aus. Dagegen enttäuschte der erste Lisztabend Ilse Fromm-Michaels. Er hatte den Schweizerteil der Années de Pélerinage als Programm. Die auf anderem Gebiete wohlgeschätzte Pianistin zeigte hier weder die nötige blendende Technik noch das richtige Verständnis für den Geist der Tongedichte. „Am See von Wallenstadt" und „Am Rande der Quelle" z. B. sind zwar Idyllen, aber keine sentimentalen Notturni. Dort ist ausdrücklich „placido" vorgeschrieben, das Tempo, wie hinsichtlich seiner landläufigen Mißgriffe ausdrücklich mitgeteilt sei, nach meinen Feststellungen in Liszts Unterrichtsstunden M. M. 116 das Achtel; hier gewahrte man aber unter Liszts Fingern geradezu das Rieseln des Wassers und (in den

Tönen der überschlagenden Linken) die darauffallenden Sonnenlichtblitze. Im nachfolgenden „Gewittersturm" aber ein Sausen, Pfeifen, Heulen, Prasseln, kurz den Aufruhr der Elemente ohne den geringsten neumusikalischen Spektakel — unerhörte Anschlagskünste, aber keine langweilige Etude. Eine andere tüchtige Pianistin Marguerite (natürlich!) Mahn spielte endlich einmal R. Schumanns „Concert sans Orchestre" (Op. 14) und danach einen Satz Etuden von Chopin, Moszkowski, Czerny, Skriabine, Moriz Rosenthal, Sophie Menter, Edmund Neupert (dem norwegischen ausgezeichneten Klaviermeister), Liszt und Rubinstein, was sehr interessierte. Karin Dayas-Söndlin aber huldigte wieder ganz dem Modernsten, von denen sie Ernst Roters mit Variationen nebst Schlußfuge über ein bretonisches Thema, Alban Berg mit einer Sonate Op. 1, Cyril Scott mit einer Suite und Erwin Schulhoff ebenfalls mit Variationen nebst Schlußfuge auf dem Programme hatte. Diese neuen Produkte standen der Musik im allgemeinen wie der Klaviermusik im besonderen so fern als möglich. Um so bewundernswerter war, wie die junge Pianistin das neumusikalische Zeug beherrschte, und auswendig ohne die geringste Unsicherheit vortrug. Ihre Intelligenz und ausgezeichnete pianistische Durchbildung würde sicher auch jede Aufgabe innerhalb der musikalischen Grenzen lösen und damit wohl noch viel weiter tragende Erfolge haben. Sie gehört zu unseren besten jüngeren Kräften.

AUS KOPENHAGEN

Von William Behrend

Der Übelstand unseres Kgl. Theaters: daß es in einem Haus und unter derselben Leitung Schauspiel, Oper und Ballet umfaßt, wird hier immer und zwar nicht ganz grundlos als Entschuldigung dafür angeführt, daß unsere Oper verhältnismäßig so wenig leistet. Der Tiefstand dieser Saison scheint doch schwer zu entschuldigen. Die einzige Neuheit war bisher der Einakter von Hakon Börresen: „Der Kgl. Gast" — ein Werkchen, das sehr gefiel und öfters gespielt wurde und das zu dem modernen Lustspielgenre wie die Sachen von d'Albert, Wolff-Ferrari gehört. Ehrenvoll war die Wiederaufnahme der „Meistersinger" und „Walküre", hervorzuheben noch das Gastspiel von Fräulein Artôt-Padilla im „Rosenkavalier" und in der „Traviata" — während man leider darauf verzichtete, Frau Claire Dux, die eben gleichzeitig hier konzertierte, als Sophie gastieren zu lassen. Das übrige Repertoire verdient keine nähere Besprechung, selbstverständlich spielt darin der ewige — und ewig „ziehende" — Puccini eine erste Rolle.

Im Konzertsaal hat es um so bunter ausgesehen. Wie in den „Kriegsjahren" wurde eine ganze Anzahl fremder Künstler auf unsere Küste aufgespült. Jedoch die „beste Zeit" ist leider auch für die konzertierenden Herren und Damen offenbar vorüber. Treffliche Künstler wie Bronislaw Hubermann, Emil Telmang; und in etwas Entfernung zu nennen, Jul. Thornberg — mußten vor ziemlich leeren Sälen spielen. Selbst die Kopenhagener Lieblinge wie Burmester und Vecsey hatten schwereren Stand als früher, und für Neulinge (für Kopenhagen) wie Claudio Arrau, dem vielversprechenden Südamerikaner, Elly Ney, die das bessere Publikum hoch interessierte, und der jungen Nyiregyhazi lag die Sache noch schlimmer. Glänzend bewährten sich trotz allem noch Ignaz Friedmann und Eugen d'Albert, obschon die Tageskritik sich endlich den Kraftkünsten und Willkürlichkeiten des ersten gegenüber etwas ablehnend verhielt, und der letzte diesmal etwas enttäuschte. — Die hochbedeutenden Gesangskünstler Frau Cahier und der Hofsänger John Forsell nahmen in dieser Saison vom Publikum endlichen Abschied — beide, wie es scheint, ohne zwingenden Grund. — Von einheimischen Künstlern machten sich besonders bemerkt: Fini Henriques mit einem neuen Quartett und neuen Kammerduetten für zwei Geigen; Fräulein G. Breuning, die mit ihrem tüchtigen Quartettgenossen zusammen das Sextett: „Verklärte Nacht" von Schönberg hier einführte; Herr Paul v. Klenau, der zwei Orchesterkonzerte mit ausgeprägtem Talent dirigierte und dabei den Kopenhagenern u. a. den „Don Quixote" von Richard Strauß vorstellte; Fräulein Stockmarr, die zum ersten Male (leider ohne damit recht zu interessieren) das Klavierkonzert Max Regers ehrenvoll vortrug. — Die hiesigen Orchesterleiter scheinen in dieser Saison nichts über oder neben Beethoven zu kennen. Alle seine Symphonien und mehrere Ouverturen und Konzerte werden in zwei Reihen — d. h. von der Kgl. Kapelle (G. Hoeberg) und den „Palaiskonzerten" (Schnedler-Petersen) — durchgenommen. Es ist ein bißchen des Guten zuviel — zumal da die Aufführungen bisher nichts Besonderes brachten. — Der „Musikverein" zeigte teils die Anhänglichkeit seines Dirigenten Carl Nielsens an Mozart, und gab teils einen (nicht ganz glücklichen) Stenhammer-Abend unter Leitung des Komponisten. — Der „Dänische Konzertverein" brachte neue Streichquartette von jungen Dänen, worunter das vom Organisten Raasted, einem Schüler Regers, das meiste versprach, des weiteren ein schönes neues Cellokonzert von Gustav Helsted und als Ausgrabung eine Symphonie von J. P. E. Hartmann (aus 1848), ein anmutvolles Werk.

Die Reihe der Konzerte hatte gleich im September der „Berliner Domchor" unter Prof. Rüdel eröffnet — es ist schon lange her, aber der klangschöne und weihevolle Eindruck ist geblieben.

Aus dem Leipziger Musikleben

LEIPZIGER OPER

Über die drei bisherigen Uraufführungen dieser Spielzeit: d'Alberts Revolutionshochzeit, Weissleders Freimannskind und Alfred Szendreis „Der türkisblaue Garten", wie über die Wiederaufnahme von Cavalleria und Bajazzo hat man in diesen Blättern schon gelesen. An Neueinstudierung ist noch zu erwähnen Puccinis Bohème, in zwei Besetzungen: Else Schulz-Dornburg (Mimi), Cläre Hansen (Musette), den Herren Lißmann und Possony und einer durch die Eigenart der Kräfte weniger geeigneten mit Rollentausch der genannten beiden Damen, den Herren Jäger und Kase. Auch die Toska, gleichfalls in doppelter Besetzung durch die Damen Sanden und Gura, die Herren Possony und Kaposi, behielt noch ihre Anziehungskraft. Ferner kam nach langer Pause Lortzings erste Spieloper „Die beiden Schützen" wieder zum Vorschein, mit Oskar Laßner als hoch ergötzlichem Schwarzbart und Eugen Albert in der lyrischen Partie, die eigentlich dem nach seinem Hugo von Ringstetten so ziemlich von der Bildfläche verschwundenen Herrn Balve zukam, — wodurch die berühmte Bufforolle des dummen Peter, einst von Lortzing selbst gespielt, ins Hintertreffen kam. Glänzend gelang die Wiederaufnahme von Straußens Rosenkavalier mit Frieda Schreiber als hinreißendem Oktavian und Hedwig Borchers als dessen überzeugend siebzehnjähriger Jugendliebe Sophie Faninal.

Eine aufsehenerregende Neubesetzung war auch die der Martha im „Tiefland" durch Gertrud Bartsch, die alles zu der Partie hat und sich ohne Zweifel noch lückenloser in sie einleben wird. Das ihrer ganzen Persönlichkeit nach naheliegende Uebergreifen auf das hochdramatische Gebiet, dem man seit Jahren entgegensieht, verzögert sich durch den Umstand, daß wir in Anni Gura und Emmi Streng ja ohnedem eine — aus wirtschaftlichen Gründen sicher nicht haltbare — hochwertige Doppelbesetzung dieses Faches haben. Doch vertrat die Letztgenannte erfolgreich auch mehr lyrische Partien wie die Gräfin im Figaro und die Aida, während Frau Gura gleichfalls als Martha im Tiefland glänzte. Außerhalb seines engeren Faches bewährte sich Oskar Laßner bedeutend als Daperdutto und Mirakel in Hoffmanns Erzählungen, als Beckmesser, Daland, Waffenschmied, Siegfried-Alberich. Im Tiefland spielte Herr Kaposi trefflich den herrischen Großbauer Sebastiano, während man ihm den durch und durch lyrischen, schauspielerischen Charakteraufgaben fernstehenden Trompeter wohl nur gibt, weil man ihn Herrn Overlack noch nicht zutraut. Man wird nicht leicht wieder eine Opernkörperschaft von solchen darstellenden Fähigkeiten finden, die zugleich der Möglichkeit fernersteht, jede Partie nach dem üblichen Fachschema mit einer genau in dieses passenden Kraft zu besetzen.

Für Mitglieder-Ergänzung wurde einiges, aber nicht genug getan. Nachdem die neue Lyrische, Käthe Esche, gleich zu Anfang der Spielzeit einem ehrenvollen Rufe an den eigenen Herd folgte und damit der Bühne plötzlich den schönen Rücken zukehrte, entschied man sich für die Besitzerin einer wenn möglich noch größeren Figur, Helene Martini vom Chemnitzer Stadttheater, deren Aida, Elsa, Elisabeth gute Stimme, Schulung und einen hocherfreulichen Grad von Innerlichkeit zeigten. Für das im nächsten Jahr freiwerdende Tenorbuffofach wurde der hier schon bestens bekannte Walter Elschner von Darmstadt nach seinem höchst befriedigenden Pedrillo und Mime gewonnen. Dagegen führte das Gastspiel eines echten Singbasses, Schorr von Königsberg, zu keinem Abschluß, obgleich es erfolgreich war und ein Sänger wie dieser zur künstlerischen Vollständigkeit unserer Oper seit vielen Jahren so nötig ist wie das tägliche Brot. Um so mehr, als der hervorragend stimmbegabte Herr Overlack, den man dazu berief, ein ziemlich hoher Bariton ist, nebenbei der einzige rechte Liebenau, Wilhelm in den Beiden Schützen, und so weiter, den wir haben; er bekommt aber, vermutlich wegen erst werdender Spielgewandtheit, gerade diese Partien nicht zu singen. Wir haben zwar vier eigenartig und in ihrer Art hochbedeutend begabte Baritone, aber außer ihm keinen für schlanke, hübsche, einfach bürgerlich verliebte, harmlose Naturburschen, wie sie sich in so mancher Oper herumtreiben. Vom Nachwuchs machten sich in steigendem Maße nützlich Hedwig Borchers und Gertrud Rößner, jetzt zum Beispiel eine recht anmutige Nuri, Paula Engert, der man als ersten, übrigens flott überwundenen Prüfstein keine dankbarere Partie als die Bertalda in der Undine zu geben wußte, und Elisabeth Merklein, die in jeder Rolle durch ihre schöne Stimme und wirksame Erscheinung auffällt. Als Gast erschien wie alljährlich in gewohntem stimmlichem Glanze Herr Urlus zu vier Abenden, von seinen treuen Leipziger Hörern mit Begeisterung begrüßt. Dr. Max Steinitzer.

LEIPZIGER KONZERTE

Das Hauptwerk des 18. Gewandhauskonzertes: Bruckners 8. Symphonie. Man möge mich als Ketzer verurteilen: Die vielen Schönheiten dieses Werkes im einzelnen, voran die wundervoll verklärte Stimmung besonders des Hauptgedankens des Adagios, das romantische Scherzo, der erhabene Eindruck des ersten Satzes, der am Schlusse das Blut in den Adern stocken macht — alles hilft mir nicht ganz über Bruckners Neigung hinweg, seine Phantasie zu weit schweifen und darüber die feste Form vernachlässigen zu lassen. Wie sie freilich dieses Riesenwerk vorführten, Arthur Nikisch und seine Getreuen, das war einfach Vollendung. In der ersten Abteilung des Konzertzettels stand Webers immer noch schöne Preziosa-Ouverture und das 9. Konzert von Spohr, das sich Professor Adolf Busch zum Vortrage gewählt hatte. Wie kürzlich die Ney das Mendelssohnsche G-moll-Klavierkonzert, so hat nun Busch ein Spohr-Konzert wieder „gewandhausfähig" gemacht. Dafür ihm der erste Dank; der zweite gilt seiner prächtigen Mittlerschaft. Bei höchster Sorgfalt im Technischen schöpft er musikalisch so aus dem Vollen, daß man die kritische Feder gern in die Tasche steckt und sich dem reinen Genusse hingibt.

In einer Kögler-Morgenfeier wurde man wieder einmal an diesen bemerkenswerten einheimischen Tondichter und Klavierspieler erinnert. Des Augenlichtes beraubt, ist er gezwungen, auch die Kammermusik und Liedbegleitungen auswendig zu spielen. Er tut es mit nie versagendem Gedächtnis — was aber noch mehr ist, mit starkem musikalischem Eindringen und hohem künstlerischem Ernste. Von diesem zeugt auch sein Schaffen, das stets von starkem Verantwortlichkeitsgefühle geleitet wird, also im schönsten Sinne modern ist, wie die Fantasie und Fuge in B-moll und schon bekannte Lieder erneut kundtaten. Hans Lißmann, der außerdem noch Schubert, Schumann und Brahms zum besten gab, war schön bei Stimme und vortrefflich aufgelegt; Konzertmeister Hugo Hamann stand dem Konzertgeber bei der Ausführung der A-moll-Geigensonate zur Seite.

Walter Rehberg widmete seinen zweiten Abend Schumann. Er ist schon heute ein bemerkenswerter Spieler, der allerhand von seinem zurzeit natürlich noch bedeutenderen Vater gelernt hat. Noch weiß er zu den gegensätzlichen Wesenheiten von Eusebius und Florestan nicht ganz vorzudringen; aber seine starke musikalische Begabung ist auf dem besten Wege dazu. Bei seinen jungen Jahren hat er ja auch noch reichlich Zeit.

Agnes Leydhecker sang mit ihrer schönen Stimme die vier ernsten Gesänge von Brahms. Freilich mit zu starker Verhaltenheit mehr als Kirchen- denn als Konzertsängerin. (Hier das Letzte zu geben, wird wohl überhaupt der markigeren Männerstimme vorbehalten bleiben.) Trotzdem: die Leydhecker ist, vom rein gesanglichen Standpunkte aus betrachtet, eine unserer berufensten Altsängerinnen. Ihr begabter Konzertteilhaber Paul Schramm muß sich hüten, in das Fahrwasser bloßer Routine zu kommen.

Auf dem Zettel der Morgenveranstaltung im Rahmen des Pressefestes standen nicht weniger als sechs Uraufführungen, vorausgesetzt, daß die Lieder von Wolfgang von Bartels sämtlich noch nicht erklungen waren. Am meisten fesselten uns jedenfalls die Uraufführung von Walter Niemanns neuestem Praeludium, Intermezzo und Fuge, die, von Anny Eisele vortrefflich und mit starkem Erfolge vermittelt, den Tondichter aufs neue von seiner besten, modern-gediegenen Seite zeigten, ferner Egon Kornauths neue Geigen-Sonate, die freilich die künstlerische Höhe seiner ersten (W. 3) nicht erreicht. Mit Unterstützung des Geigers W. Davisson vermittelte sie der Tondichter selbst.

Die Namen der Tondichter von Gesängen, für die sich bedeutende Kräfte der Oper (Kase, Emmy Streng, Lißmann, Else Schulz-Dornburg) einsetzten, können hier nur in Bausch und Bogen genannt werden: R. Kahn, E. Smigelski, W. Schnell, E. Mat-

tiesen, W. v. Bartels, W. Rinkens. Am Blüthner bewährte Dr. R. Meyer erneut seine feine Begleitungskunst.

Ellen Heffter-Herkendell ist eine Sängerin, deren Stimme nicht über die Ansprüche eines anspruchslosen Familienkreises hinausreicht — wenigstens zurzeit. Ob sie einen kleinen, aber doch merklichen Sprachfehler überhaupt ablegen kann, ist eine Sache für sich, wäre aber für ein öffentliches Auftreten wünschenswert. Wir mußten uns an diesem Abend in erster Linie an Karl Wolschkes gediegenes Geigenspiel halten. Es ist gewiß keiner, der den musikalischen Zuhörer außer Atem zu setzen vermag; aber ein so gesunder musikalischer Sinn ist da und eine so sorgfältige Ausbildung, daß man nicht zu fürchten hat, irgendwelcher technischen oder künstlerischen Unannehmlichkeit zu begegnen. Ueber den Begleiter Max Wünsche brauche ich das Gleiche wohl nicht noch einmal zu sagen. Dr. M. Unger.

* * *

Wilhelm Rinkens gab als Tonsetzer einen eigenen Abend. Dazu war er berechtigt, denn seine Lieder tragen ein eigenes Gesicht. Er zeigt darin, wie man Neues sagen und dabei doch Ordnung und Gesetzlichkeit des Schaffens mit freiem Flug vereinigen kann.

Elsa Schulz-Dornburg war den Neuheiten eine ganz vortreffliche Mittlerin, die viel daraus zu machen verstand. Prof. E. Müller.

TONKÜNSTLER-VEREIN ZU LEIPZIG

Nach Fertigstellung der nötigen Vorarbeiten durch die Herren Professoren Stephan Krehl, Karl Straube und Theodor Müller-Reuter wurde in der von Herrn Professor St. Krehl einberufenen und zahlreich besuchten Tonkünstlerversammlung am 16. Februar 1919 der Tonkünstler-Verein zu Leipzig gegründet. Den Vorstand bilden: Herr Prof. St. Krehl (I. Vorsitzender), Seb. Bachstr. 5p., Herr Konzertmeister Carl Hering (II. Vorsitzender), Herr Curt Beilschmidt, Musikpädagoge und Komponist (I. Schriftführer). Herr Prof. Julius Klengel (II. Schriftführer), Frl. Eva Klengel, Musikpädagogin (Schatzmeisterin), Herr S. Karg-Elert, Musikpädagoge und Komponist (Ordner), Herr Hans Lissmann, Opernsänger und Komponist (Beisitzer), Herr Max Ludwig, Chordirigent (Beisitzer), Herr Justizrat Dr. R. Anschütz. Dem am 13. Aug. 1919 verstorbenen verdienstvollen Mitbegründer Herrn Prof. Th. Müller-Reuter, der als I. Schriftführer dem Vorstande angehörte, wird der Verein ein treues Gedenken bewahren.

Der Tonkünstler-Verein zu Leipzig hat die in den Steingräber-Verlag übergegangene „Zeitschrift für Musik", die in ihrem neuen und erweiterten Programm die Hauptzweige des Musiklebens zusammenfaßt, zu seinem offiziellen Organ erwählt. Er sieht darin das gegebene Mittel, die Interessen seiner Mitglieder auch nach außen hin fördern zu können und somit zur Hebung des Leipziger Musikerstandes beizutragen. Kurze Berichte über Tätigkeit und Entwicklung werden die Richtlinien des Vereins kennzeichnen. Möge diese Erweiterung des Wirkungskreises dazu beitragen, denselben auf eine breite und entwicklungsfähige Basis zu stellen nnd seine Ziele zu verwirklichen.

Die bisher stattgefundenen, sowie die schon in Aussicht genommenen Aufführungen weisen darauf hin, daß der Leipziger Tonkünstler-Verein in großzügiger Weise neue Aufgaben zu erfüllen anstrebt. Eingedenk der hohen Tradition der Leipziger Musikgeschichte, welche die bedeutendsten Namen der Tonkunst ihr eigen nennt, sieht er nicht nur eine ehrenvolle Pflicht darin vergessenen und selten gehörten Werken der Altmeister zu neuem Leben zu verhelfen, sondern ist mit allen Kräften und nach Möglichkeit bemüht, auch der Neuzeit, neuen Kunstrichtungen, neuen Bedürfnissen und Notwendigkeiten gerecht zu werden. Reger Verkehr und Interessenaustausch mit auswärtigen Tonkünstlern und Tonkünstlervereinigungen soll dem Zusammenschluß der in Deutschland lebenden Tonkünstler dienen.

An Aufführungsabenden fanden statt: am 4. Juni 1919 „Werke Leipziger Meister des 19. Jahrhunderts", am 16. Juli „Gedächtnisfeier für Hugo Riemann", am 26. Nov. „Werke zeitgenössischer Leipziger Tonsetzer", am 28. Januar 1920 „Werke aus Leipziger Verlagen", 17. Dez. 19 Vortragsabend „Neuere Methoden schallanalytischer Untersuchungen und deren Anwendung auf die Musik" von Geheimrat E. Sievers, am 25. Febr. „Expressionistische Musik" durch Herrn E. Schulhoff (Klavier) aus Dresden.

An Aufführungsabenden stehen in Aussicht: Ende März „Werke für Blasinstrumente", ein Vortrag „Die Entwicklung der Klaviersonate" von Prof. J. Pembaur u. a. m.

Das ständige Wachsen der Mitgliederzahl sowie die rege Beteiligung bei Aufführungen, Vortragsabenden und Versammlungen bestätigen, daß der Zusammenschluß und die gemeinsame Arbeit der Leipziger Tonkünstler einer Notwendigkeit der Jetztzeit entspricht.

Kapellmeister Gust. Groschwitz.

Rundschau

OPER

BADEN-BADEN Unsere Bäderstadt hat eine schöne musikalische Tradition: Brahms hat längere Zeit hier gewohnt, ebenso Klara Schumann; Franz Liszt hat hier gespielt, Bülow dirigiert. Noch immer haben wir eine tüchtige Kurkapelle — aber das Musikleben ist stark abgeebbt. Die eigentümlichen Theaterverhältnisse müssen in erster Linie dafür verantwortlich gemacht werden. Während wir bis 1917 mit Oper und Schauspiel von Karlsruhe aus versehen wurden — und wir befanden uns wohl dabei — sind seit dem Einbau eines prunkvollen Theaterraums ins Kurhaus die Karlsruher Gastspiele eingestellt. Wir haben das schmucke Kurtheaterchen, vor fünfzig Jahren mit Hector Berlioz „Beatrice und Benedikt" unter des Komponisten eigener Leitung eingeweiht, das fast nie mehr benutzt wird, den erwähnten neuen Bühnensaal, in dem eine eigene Schauspielertruppe viermal wöchentlich Aufführungen gibt und daneben einen kleinen Kammerspielsaal. Man setzt den Badenern und den Kurgästen moderne und klassische Dramen in Hülle und Fülle vor, wobei an der Ausstattung keineswegs gespart wird, aber auf eine Opernaufführung muß man monatelang warten. Den ganzen Sommer und Herbst hindurch bekamen wir weiter nichts als den Nibelungenring, „Tiefland" und vor kurzem „Hänsel und Gretel" vorgesetzt. Auch diese wenigen Vorstellungen sind durchaus nicht einwandfrei, denn mit eilig von hier und dort zusammengelesenen Gästen und einem aus hiesigen Dilettanten gebildeten Chor, mag das Orchester sich noch so viel Mühe geben, läßt sich nichts Harmonisches herausbringen. Kommt dazu dann noch wie neulich eine gänzlich unzureichende Regie, so nimmt man von so einer Oper mehr negativen als positiven Eindruck mit nach Hause. Dr. Hermann Hieber.

CHEMNITZ Die Opernspielzeit wurde mit einer würdigen, von Malata geleiteten Aufführung der „Meistersinger" eröffnet, wobei das „Ehret eure deutschen Meister" mit schöner Geste unterstrichen wurde.

Wie schrecklich ernst man es damit nimmt, geht daraus hervor, daß am nächsten Tage das „Glöckchen des Eremiten" und etwas später die „Cavalleria rusticana" und der „Bajazzo" über die Bühne gingen. Dazwischen buhlte Strauß' „Salome" ebenso vergeblich um die Gunst des Publikums wie um die des Jochanaan. Anerkennenswert war die Neueinübung des „Tristan". Mit den beiden Neuheiten, dem „eisernen Heiland" Sonnleithners und der „Revolutionshochzeit" d'Alberts, schwamm unsere Oper mit im Strom der Zeit. Verdienstvoll war es, daß man Mozart mit dem „Schauspieldirektor" und der „Entführung" und Pergolesi mit „La Serva Padrona" zu Worte kommen ließ. Zu „Carmen" gesellte sich Puccinis „Bohême", eine Neueinübung, die nach vieler Ansicht wieder eine etwas voreilige Verbeugung gegen die Welschen bedeutete. Nach oftmaligem Verschieben konnte endlich Götz „Zähmung des Widerspenstigen" über die Bretter gehen, deren Gelingen der mit künstlerischem Ernst arbeitende Kapellmeister Stange sich als Erfolg buchen darf. E. Püschel.

DESSAU Auch auf dem Gebiete der Oper entfaltete sich unter Hans Knappertsbusch ein reges, äußerst abwechslungsreiches Leben. Zum Teil neu einstudiert kamen zu gediegenen Aufführungen Fidelio, Tannhäuser, Walküre, Tristan, Tiefland, Cavalleria, Bajazzo, Bohème, Zar und Zimmermann, Hoffmanns Erzählungen, Versiegelt und Verdis Maskenball, zum überhaupt ersten Male Bittners Singspiel „Das höllisch Gold", Humperdinck's „Königskinder" als Oper und Suppés „Boccaccio". Nicht vergessen seien auch die von unserer neuen Balletmeisterin Grete Margot entworfenen Tanzbilder, unter denen der Cyklus „Ein Abend bei Johann Strauß" das Reizvollste war. Ernst Hamann.

KONZERTE

CHEMNITZ Die neue Konzertzeit stellte das große Publikum vor eine überraschende vollendete Tatsache: Chemnitz hatte eine zweite Kapelle, das Philharmonische Orchester. Die fortwährenden Klagen über Ueberbürdung der Städtischen Kapelle und der Verzicht ihres Leiters auf künstlerische Großtaten in den letzten Jahren ermutigten eine neue Konzertdirektion, trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse die Gründung einer neuen Kapelle in die Wege zu leiten. Ob das Philharmonische sich auf die Dauer halten kann, ist ungewiß; jedenfalls hat es wirtschaftlich schwer zu kämpfen. Aber schon die bloße Tatsache seines Daseins hat neuen Schwung in unsere Instrumentalkonzerte gebracht: Generalmusikdirektor Malata bringt unter dem Zwang der Konkurrenz in die Programme der städtischen Symphoniekonzerte etwas mehr Abwechslung und zieht auch wieder Solisten von Ruf heran. So leitete er seine Symphoniekonzerte mit Mahlers 5. Symphonie und Schumanns C-dur-Symphonie verheißungsvoll ein, ließ im 2. Konzert Dohnanyi mit seiner d-moll-Symphonie, Sibelius, Bantock und Künnecke, im dritten Tschaikowsky (f-moll), Delibes und Liszt (Klavierkonzert Es-dur) und Beethoven (c-moll), Bruckners Neunte, Rimsky-Korsakows Scheherazade, sowie einen Brahms-Zyklus folgen, in dem alle wichtigeren Werke von Brahms geboten werden und wir tüchtige Solisten wie die Geigerin Ibolyka Gyarfas, den Pianisten Fritz Malata und die Durigo hörten. Die Hauptwerke, die uns das von dem strebsamen begabten Kapellmeister Hirte geleitete Philharmonische Orchester bescherte, waren Brahms (Symphonie c-moll), Beethoven (B-dur), Kaun („Maria Magdalena"), Eugen Szenkär (Orchesterlieder, Uraufführung), Adolf Möller (g-moll-Symphonie), Hans Huber (Klavierkonzert B-dur, Uraufführung, gespielt von Alice Haßler-Landolt), Paul Ertel („Der Mensch"), Schumann (d-moll), Grieg (Klavierkonzert a-moll, gespielt von Paul Schramm). Dazu kommen noch die großen Abonnementkonzerte, in denen erste Solisten auftraten: Backhaus spielte Rachmaninoffs Klavierkonzert c-moll, Wille (an Stelle des absagenden Földesy) Haydns Cellokonzert D-dur, und Barbara Kemp sang die Senta-Ballade und Isoldes Liebestod.

Besonders liebevolle und reiche Pflege erfuhr wie von jeher die Chormusik. An der Spitze marschierte der leistungsfähige Lehrergesangverein (Prof. Mayerhoff), der in seinem Schubert-Abend gemischte, Männer- und Frauenchöre sang, in seinem 2. Konzert Händels „Acis und Galathea" stilecht aufführte, während das Hauptwerk des 3. Konzertes Nicodés gewaltige Symphonie-Ode „Das Meer" war, zugleich die 20. Aufführung durch den Verein in 25 Jahren. Die „Singakademie" (Kapellmeister Hirte) brachte lobenswerte Aufführungen von Verdis „Requiem" und Schumanns „Manfred" heraus, diesen mit Franz Wüllner als Sprecher — eine unvergeßliche Leistung. Auch der Bürgergesangverein (Kantor Geilsdorf) setzte sich für ein italienisches Werk ein, Sgambatis Requiem. Der „Chemnitzer Orpheus" (Kantor Bock) pflückte sich Lorbeeren mit Vokalwerken von Volbach und Thuille, während der junge Chemnitzer Volkschor (Walter Hänel) in seinem Weihnachtskonzert sich u. a. mit einer Uraufführung von Humperdinck (Benedictus) erfolgreich herauswagte. Das Bedürfnis nach Kammermusik wird befriedigt vom Halke-Trio, Eugen Richter mit dem Gewandhausquartett, und der Städt. Kammermusik-Vereinigung; die ersten beiden arbeiten nach einem großzügigen, künstlerisch-erzieherischen Plane. Auf die Solistenabende kann bei der Raumknappheit hier nicht eingegangen werden. E. Püschel.

WIESBADEN Für die erste Hälfte des Musikwinters war uns viel versprochen an Aufführungen neuer Werke und Mitwirkung berühmter Künstler, — aber nur wenig ging in Erfüllung, die Einreiseschwierigkeiten in das hiesige besetzte Gebiet und die allgemeinen Verkehrskalamitäten verhinderten wiederholt im letzten Augenblick die Verwirklichung der Pläne. Im Kurhaus schwingt nach wie vor Musikd. Schuricht das Szepter. Er brachte wohlgelungene Aufführungen von Mahlers D-moll- und Bruckners D-moll-Sinfonie — letztere hier noch unbekannt, doch freudig bewillkommnet. Auch ein drittes grandioses D-moll-Werk: Brahmsens Klavierkonzert fand durch Frau Kwast-Hodapp eindrucksreiche Wiedergabe. Und noch ein wunderschönes D-moll-Werk, das Violinkonzert von Tartini brachte Szigeti, nach ihm auch unser Kurkapellmeister Irmer, ein trefflicher Geiger, endlich noch zugleich Duci v. Kerekjartó zu Gehör; dieser überraschte als Tonsetzer durch eine ganz fantasievolle „Karpathen-Suite" mit Orchester. Eine Aufführung der Bachschen „Reformations-Kantate" sei noch erwähnt, bei welcher der „Cäcilien-Verein" (unter Schurichts Direktion) sich rühmlich bewährte; ebenso wie in der bald darnach aufgeführten „Schöpfung" von Haydn.

Das Theater-Orchester unter Mannstädts Leitung gab bisher 3 Sinfonieabende mit vornehm gewählter Vortragsfolge. Als Solisten fanden die Klaviervirtuosen Höhn-Frankfurt und Fritz Rehbold-Köln allseitige Zustimmung, jener besonders mit Tschaikowskys, dieser mit Liszts (Es-dur) Klavierkonzert; und unser Cellist O. Brückner spielte mit großem Erfolg das von ihm geschriebene sehr wirkungsvolle Cellokonzert op. 59. Unter den Orchester-Nummern seien Smetanas „Moldau" und R. Strauß „Don Quixote" als besonders glänzende Darbietungen angemerkt.

Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" erschien der jugendliche Cellist Feuermann aus Köln, ein ganz ungewöhnliches Talent und die Pianistin Maria Harf, ebenfalls aus Köln, welche ihr bemerkenswertes

Können u. a. auch für neue Klavierstücke von L. Windsperger einsetzte, ohne freilich von deren tieferer Bedeutung überzeugen zu können. Mit größtem Genuß hörten wir hier nächst dem Klingler-Quartett auch das Leipziger Gewandhaus-Quartett, letzteres vermittelte auch die Bekanntschaft mit einem neuen Streich-Trio von Volkmar Andreae, das durch seine eigenartige pikante Erfindung und wohlklingende Gestaltung für sich einnahm.

Unter den einheimischen Tonkünstlern taten sich in Konzerten hervor: Raoul v. Koczalski — er nahm für diesen Winter hier seinen Aufenthalt — durch sein glänzend glattes Klavierspiel, aber auch durch die Bekanntmachung mit einer eigenen Violinsonate (E-moll); sie ist „voll schöner Gesichte und Klänge" und fesselte durch ihre eigene Art; der feinfühlige Geiger Ernst Groell half sie aus der Taufe heben; ferner der Pianist Czarniawski, der sich als glänzender Virtuos und geschmackvoller Tonsetzer fürs Klavier bewährte. Als vorzügliche Orgelvirtuosen sind zu nennen die Organisten und Chordirigenten Petersen und Fritz Zech, der auch als Schöpfer eines großangelegten, gehaltvollen Streichquartetts in f-moll, von dem jung aufstrebenden Budi-Quartett gespielt, besondere Aufmerksamkeit erregte. Durch „Vorträge über Musik" wußte sich Ed. Uhl einen aufmerksamen Hörerkreis zu schaffen. Und unter den verschiedenen Gesangssolisten waren es Tenorist Scherer, Bassist Kipnis und die feinnervige Sopranistin Gertrud Geyersbach vom Landestheater, — auch auf lyrischem Gebiet ihres Sieges gewiß!

Prof. Otto Dorn.

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Berlin. Nachdem man in der Staatsoper sowohl wie im Deutschen Opernhause so weit gekommen ist, daß ein halbwegs bequemer Parkettplatz zwanzig Mark kostet und nur noch das Bild des Schiebers, Spekulanten und anderer ungebildeter Elemente zeigt, will man zwei „Volksopern" gründen, für deren eine das frühere „Neue Kgl. Operntheater (Kroll)" aus- und umgebaut werden soll, während mit der andern die bisher nur dem Schauspiele gewidmete „Freie Volksbühne" beschäftigt ist. Wie man da mit Eintrittspreisen von drei bis fünf Mark für die besseren Plätze auf die heute so schwindelhaft hohen Betriebskosten kommen will, wo die beiden oben genannten Kunstinstitute bei dem mitgeteilten hohen Eintrittspreise von einer finanziellen Schwierigkeit in die andere geraten, ist allerdings noch eine offene Frage. Bislang mußte in Berlin jede „Volksoper" nach kurzem Bestehen eingehen bezw. Pleite machen.

B. Sch.

*Budapest. Wir erhalten aus Budapest folgendes kleines Stimmungsbild: „In der festlich geschmückten Vorhalle prangen die Wappen sämtlicher ungarischen Komitate, wobei die Schilde der laut des soeben erhaltenen Friedensvertrages abzutretenden Gebiete mit Trauerflor umwunden sind. Auffahrt der vornehmen Welt in eleganten Autos und Karossen. Gleich nachdem der zu hohen zukünftigen ungarischen Würden auserkorene Erzherzog Josef die Proszeniumsloge betritt, erklingt die Nationalhymne, worauf der Senior der ungarischen Belletristik einen schwungvollen Prolog zu dem urkräftig völkischen, prachtvollen Kunstwerk hält, dessen heutige fünfhundertste Aufführung ein Beweis der zu noch großen Kulturaufgaben berufenen, rassigen Lebensfähigkeit des Magyarentumes sei. Ein Volk, das solch vollendete Schöpfungen hervorbringt, usw. usw.... Ich reibe meine Augen. Ja, wo sitze ich denn? Was für hehres, in seiner milden und doch gewaltigen Erhabenheit läuterndes Meisterstück ihrer an Perlen gewiß nicht armen Literatur oder Musik hat diese Schar von Kultur und Kunst begeisterter Notabilitäten so pathetisch stolz und zuversichtlich gestimmt? .. Noch einmal ziehe ich den schon in die Tasche geknüllten Zettel hervor und vergewissere mich: es wird tatsächlich voller Ernst gemacht, da kann kein Verdacht übermütiger Ironie aufkommen. Ich befinde mich im Operettentheater, wo das populäre ungarische Singspiel „János Vitéz" („Held Johann") die Jubiläumsfeier seiner fünfhundertsten Aufführung begeht. Ein ganz hübsches, textlich einem Epos Petöfis mit viel Parfüm nachgebildetes, musikalisch ebenso volkstümliches Operettchen. Aber auch nur ein ganz hübsches Operettchen. Dies also ist der kostbare Nationalschatz, an dem das offizielle geistige Ungarn tröstend und getröstet sich jetzt aufzurichten sucht? .. Ein ganz hübsches Operettchen."

A. J.

Frankfurt a. M. Die Frankfurter Madrigal-Vereinigung trat im Frankfurter Kunstleben am Ende der vorigen Konzertzeit im Rahmen der Veranstaltungen des Vereins für Theater- und Musik-Kultur zum ersten Male vor die Öffentlichkeit und ließ unlängst ein zweites Konzert folgen, dem sich im Frühjahr ein drittes anschließen wird. Unter der künstlerischen Leitung von Margarete Dessoff vereinigt sie zur Zeit die Damen E. Liebhold, A. M. Klee-Eck, H. von Buttlar, G. Nies, E. Horn, sowie die Herren E. Pfannkuch, K. Jaroschek, Chr. Lander und K. Giebel. Auch auswärts ist man auf die neue Vereinigung trotz der Kürze ihres Bestehens bereits aufmerksam geworden. Konzerte in Darmstadt, Mannheim und Stuttgart stehen bevor.

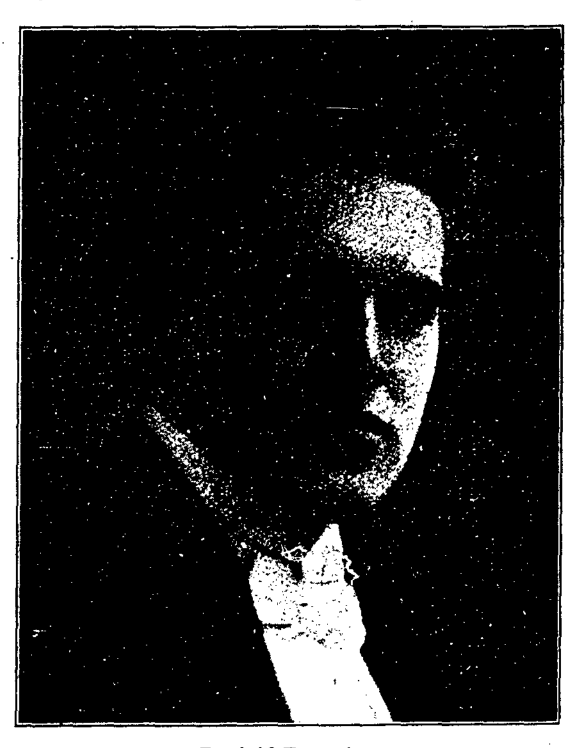
*Köln. Im achten Gürzenichkonzert gelangte von Hermann Unger, dem in der Schriftleitung der „Rheinischen Musikzeitung" tätigen Musikkritiker und Tondichter, ein neues Werk zur Uraufführung: „Hymnus an das Leben" für Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel nach der von St. Zweig übersetzten Dichtung E. Verhaerens. In den Dienst der nicht eben leichten musikalischen Illustrierung dieser Verse hat der von anderen Tonschöpfungen bereits vorteilhaft bekannte Musiker weniger viel an hervorragenden erfinderischen Gedanken als an Belegen nicht alltäglich satztechnischen Errungenschaften und sehr schätzbaren orchestralen Gestaltungsvermögens gestellt. Wollte nur der in seinen thematischen Konstellationen einigermaßen widerhaarige erste orchestrale Teil nicht recht behagen, so ließ später das Ineinandergreifen der geschickt geführten Chorstimmen mit dem zeitweilig recht apart und poesievoll anmutenden Instrumentalgefüge den gutgeschulten und für die Zukunft vielversprechenden Former beobachten. Der oratorienhaft feierliche Einschlag bringt gegen Ende in die trotz gedachter besserer Strecken im ganzen reichlich nüchtern anmutende Sache etwas an erwärmender Stimmung. Generalmusikdirektor Prof. Abendroth hat in Vorbereitung und Leitung der Aufführung das immer Mögliche für den Eindruck der Neuigkeit getan. Chor und Orchester hielten sich vortrefflich, während an der Orgel Franz Michalèk aufs rühmlichste waltete. Als Inhaber des nicht bedeutenden Baritonsolos stand der hiesige Herr Schoenenberg nicht völlig auf der Höhe. Über die Äußerungen eines freundlichen Erfolgs konnte Herr Unger vom Podium aus quittieren. Am gleichen Abend fanden des Stuttgarter Tondichters Joseph Haas „Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied" als in Phantasie und Ausgestaltung ungemein schönes und wertvolles Werk wärmste Aufnahme.

P. H.

*Prag. Der tschechische Komponist Janáček, dessen Oper „Ihre Stieftochter" auch an mehreren deutschen Opernbühnen erfolgreich aufgeführt wurde, hat ein neues Opernwerk „Brouček" nach dem gleichnamigen Stücke des Dichters Svatopluk Čech vollendet, das demnächst im hiesigen tschechischen Nationaltheater zur Uraufführung kommt.

Unsere Musikbeilage

Zu Beginn eines jeden Monats bringt die Z. f. M. eine Musikbeilage. Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir behaupten, damit unseren Lesern eine große Freude und einen weiteren Vorteil zu bereiten. Haben doch die Preise für Musikalien notgedrungen eine Höhe erreicht, die manchen davon abhalten wird, seine Musikbibliothek um das eine oder andere Werk zu vermehren. Hier haben nun unsere Abonnenten außer einer gediegenen, illustrierten musikalischen Zeitschrift auch noch jeden Monat eine Musikbeilage, deren Wert schon im Einzelverkauf allein den Preis des Vierteljahres-Abonnement erreicht.



Rudolf Peterka

Als erste Musikbeilage bringen wir „Am heiligen See" (Ohotsuni Otsi, 663—787) — aus dem japanischen Liederzyklus des hochbegabten und temperamentvollen Rudolf Peterka. Der Komponist wurde am 17. April 1894 zu Brünn geboren. Seit seinem 14. Lebensjahre war Peterka im Theater- und Philharmonischen Orchester als Bratscher und Geiger tätig. Während dieser Zeit (bis zum 19. Lebensjahre) komponierte er Lieder und ein Streichquartett, ein „Memento" für großes Orchester und Soli, ferner Gesänge mit Orgel. Mit 21 Jahren erhielt der junge Künstler einen Freiplatz an der Musik-Akademie in Wien, konnte jedoch dort nur kurze Zeit Kontrapunkt studieren, da er in Heeresdienst treten mußte. In dieser Zeit entstanden ein Klavierquartett, ein Chorwerk und Lieder. Im Frühjahr 1914 erkrankte Peterka erheblich. Nach seiner glücklichen Genesung schuf er ein Klaviertrio (D-dur), dann den japanischen Liederzyklus (eine Probe hieraus bietet unsere Musikbeilage) und Gesänge mit Klavier. Zurzeit arbeitet P. an einem viersätzigen Streichquartett, einer Symphonie und an einer lyrisch-sentimentalen sowie komischen Oper. Als Konzertdirigent blickt Peterka auf erfolgreiche Symphoniekonzerte zurück und ist für die Spielzeit 1920—21 für ein Konzert-Tournee als Gastdirigent für zehn große Städte verpflichtet, wo auch Kompositionsabende von ihm stattfinden werden. Peterkas Richtung in der Musik ist die modern-klassische. Klarer Satz, große melodische Linie. Im Liede deutliche Gesangslinie, verfeinerte harmonische Empfindungsmalerei. Kurzum: Ehrliche Arbeit!



Ernst Smigelski

Die zweite Beilage „Der jungen Hexe Lied" (Text von Bierbaum) stammt aus der Feder des Leipziger Komponisten Ernst Smigelski. Smigelski wurde am 16. Februar 1881 geboren, studierte in Rom Theologie, wurde Klosterpriester, verließ aber nach zehnjährigem Aufenthalt im Kloster die Stadt und widmete sich gänzlich dem Musikstudium am Leipziger Konservatorium, wo er Reger-Schüler war. Gegenwärtig ist der Komponist Musikkritiker der Leipziger Zeitung und Dozent für Musik an der Volksakademie. Smigelski hat sich bekannt gemacht durch eine Anzahl häufig gesungener Lieder. Neben einer Sonate für Violine und Klavier schuf er an größeren Werken noch ein Orchesterwerk „Zwei Menschen" nach Richard Dehmels Roman „Zwei Menschen", das am 30. März in Leipzig zur Uraufführung gelangt.

In den nächsten Heften erscheinen in diesem Teile der „Zeitschrift für Musik" die Abteilungen:
„Was niemand weiß und alle wissen sollten" und „Welches Instrument wähle ich".

Notizen

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Amsterdam. Im Mai 1920 findet hier ein Mahler-Fest statt. Es kommen sämtliche Werke Gustav Mahlers in einem Zyklus von neun Konzerten unter Leitung von Wilhelm Mengelberg zur Aufführung. (Siehe Anzeigenteil.)

Berlin. Mit dem letzten Philharmonischen Konzerte dieses Winters, am 1. März, schließt die 25. Spielzeit ab, die Arthur Nikisch dirigiert hat. Eine Leistung, die kaum ein anderer Dirigent aufzuweisen hat. Freunde und Verehrer des Meisters haben sich zusammengetan, um den 1. März zu einem Ehrentag für ihn zu machen. Es hat sich aus den Besuchskreisen der Philharmonischen Konzerte heraus ein Komitee gebildet, das die Dankbarkeit und Verehrung der Abonnenten für Arthur Nikisch durch eine Ehrengabe zum Ausdruck bringen wird. Hugo Lederer hat von anderer Seite den Auftrag erhalten, eine Büste von Arthur Nikisch zu modellieren. Das Philharmonische Orchester bereitet sich ebenfalls vor, seinen Meister gebührend zu feiern. Prof. Dr. Weißmann verfaßt einen Rückblick, in dem Arthur Nikisch als Mensch und Künstler gewürdigt wird und sämtliche Programme der letzten 25 Jahre enthalten sein werden. Das Programm, das Arthur Nikisch anläßlich seines Jubiläumskonzertes dirigiert, ist dasselbe, mit dem er sich bei seinem ersten Auftreten den Philharmonischen Konzerten eingeführt hat. Nur wird an Stelle von Josef Hoffmann, dem damaligen Solisten, Arthur Nikischs Sohn Mitja als Pianist mitwirken.

*Frankfurt a. M. Anläßlich der II. Frankfurter Internationalen Messe, die vom 2.—11. Mai d. J. abgehalten werden wird, wird die deutsch-spanische Gesellschaft, E. V., am 7. Mai unter Mitwirkung hervorragender Frankfurter und auswärtiger Künstler einen Konzertabend im großen Saale des Saalbaues veranstalten. Es werden Musikstücke und Gesänge von spanischen Autoren aus dem 16.—18. Jahrhundert vorgetragen werden, u. a. Chöre von Cristobal Morales, Luis Victoria, Antonius Fevim Juan Hidalgo.

Leipzig. Kapellmeister Christian Lahusen aus München schrieb die Musik zu zwei Balletten, von denen „Die Hochzeit der Schäferin" zur Aufführung in den Stadttheatern in Bremen (Uraufführung 11. Februar), Leipzig, (Erstaufführung 1. März) Essen und Düsseldorf, sowie vom Mecklenburgischen Landestheater in Schwerin angenommen wurde, während „Der Wald" in den Münchener Kammerspielen mit starkem Erfolge kürzlich aufgeführt worden ist. Seine Musik zu Shakespeares „Komödie der Irrungen" erntete in den Hamburger Kammerspielen außerordentlichen Beifall in zahlreichen Aufführungen.

Leipzig. Eine Bruckner-Vereinigung ist entstanden, an deren Spitze Arthur Nikisch und Harry v. Pilgrim stehen. Zweck der Vereinigung ist nicht nur, die Werke Bruckners durch Aufführungen und einführende Vorträge weiteren Kreisen vertraut zu machen, sondern auch lebende Tondichter zu fördern.

München. In diesem Sommer werden im Prinzregenten-Theater wieder Festspiele stattfinden, und zwar werden 24 Opern aufgeführt werden.

*Stuttgart. Fritz Busch wirdin den nächstjährigen Sinfoniekonzerten des Opernorchesters Zilchers erste Sinfonie in A-dur, im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienen, zur Uraufführung bringen.

*Trier. Gustav Erlemanns „Stabat Mater" op. 17 für Altsolo, Orchester und Chorsätze wurde hier freundlich aufgenommen.

Scherzecke

AUS DEN MUSIKALISCHEN DAMPFSIGNALEN.

Zeitschrift vom 15. Januar 2881. 1 Uhr Morgens Nr. 1. Erscheint täglich 12 mal, Nachts vorläufig 6 mal.

Aus dem Vorwort: „Wir versprechen nichts, wir versprechen gar nichts, aber was wir versprechen, halten wir auch."

Aus einem Berichte über ein „historisches Musikfest": . . . 6 Personen wurden tot aus dem Konzertsaale getragen. Drei davon wurden von ihren Nachbarn erstochen und zwar im ersten Satze der Pastoralsymphonie des alten Domorganisten Beethoven. (Überschrieben „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.") Die drei anderen wurden im dritten Satze totgeprügelt. Dieser Satz ist überschrieben „Lustiges Beisammensein der Landleute." . . . Man sollte doch endlich derartig veraltete Tonschöpfungen ruhen lassen.

Aus einem Berichte über das am 1. Januar 2881 stattgefundene Neujahrskonzert: „Leider ereignete sich während des Vorspiels ein bedauerlicher Unglücksfall. Der Heizer eines der 24 Dampfkontrabässe rutschte bei einer gefährlichen Passage aus und stürzte in das linke F-Loch des einen Dampfkontrabasses. Alle Rettungsversuche waren vergebens. Die Leiche des Unglücklichen konnte bisher noch nicht aufgefunden werden. Zum Glück bemerkten von den fast 50000 Mitwirkenden, Musikern, Sängern und Sängerinnen etwa nur 800 den Vorfall.

MUSIKALISCHE SCHERZE.

Seitdem die Konzertsäle nicht mehr geheizt werden dürfen, spielt der Pianist Herr Schlaumeyer zuerst immer einige Stücke aus dem „wohltemperierten Klavier".

*

Ein Fräulein fragt einen Musiker: „Spielen Sie auswendig?" „Nein", antwortet dieser, „inwendig".

*

Als Weingartner zum ersten Male mit beispiellosem Erfolg in Berlin dirigiert hatte, sagte Hans von Bülow: „Jetzt bin ich nur noch Biergartner." Otto Marcus.

Briefkasten

S. 100. — Die Anschrift des Herrn Prof. Max v. Pauer lautet: Direktor des Konservatoriums für Musik, Stuttgart, Hauptmannsreute 74.

Ernsthafter Musikfreund. — Ihr Brief hat uns sehr erfreut. — Sie fragen, wann die Welt vom Taumel der Operette und des Fox-Trots einmal erlöst wird? — Das wissen wir selbst nicht. Jedenfalls wird wohl bis dahin noch sehr viel Papier zu verdrucken sein.

A. R. — Ihre Fragen finden Sie beantwortet in Prof. Dr. H. Riemanns „Musiktaschenbuch, für den täglichen Gebrauch" Gedenkausgabe 1919, Steingräber-Verlag, Leipzig Preis einschließlich der Teuerungszuschläge M. 6.—. Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Komponist. — Wir sind bereit, eine Begutachtung Ihrer Kompositionen vorzunehmen. Bitte fügen Sie Rückporto bei.

Vornehme Tänze. — Wir danken Ihnen für Ihre freundliche Zusendung und verweisen Sie auf unseren in diesem Hefte angekündigten Wettbewerb. Sie können sich ja hier beteiligen. Nur müssen Sie Originalkompositionen einsenden. Ihre bereits zur Begutachtung vorgelegten Tänze, die sich durch ihre vornehme Art auszeichnen, kämen aber nun hierfür nicht mehr in Betracht. Über die Preisverteilung entscheidet eine Preisrichterkonferenz, deren Zusammensetzung wir noch bekannt geben werden.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Erste Musikbeilage
der
Zeitschrift für Musik.
87. Jahrgang – 1920.
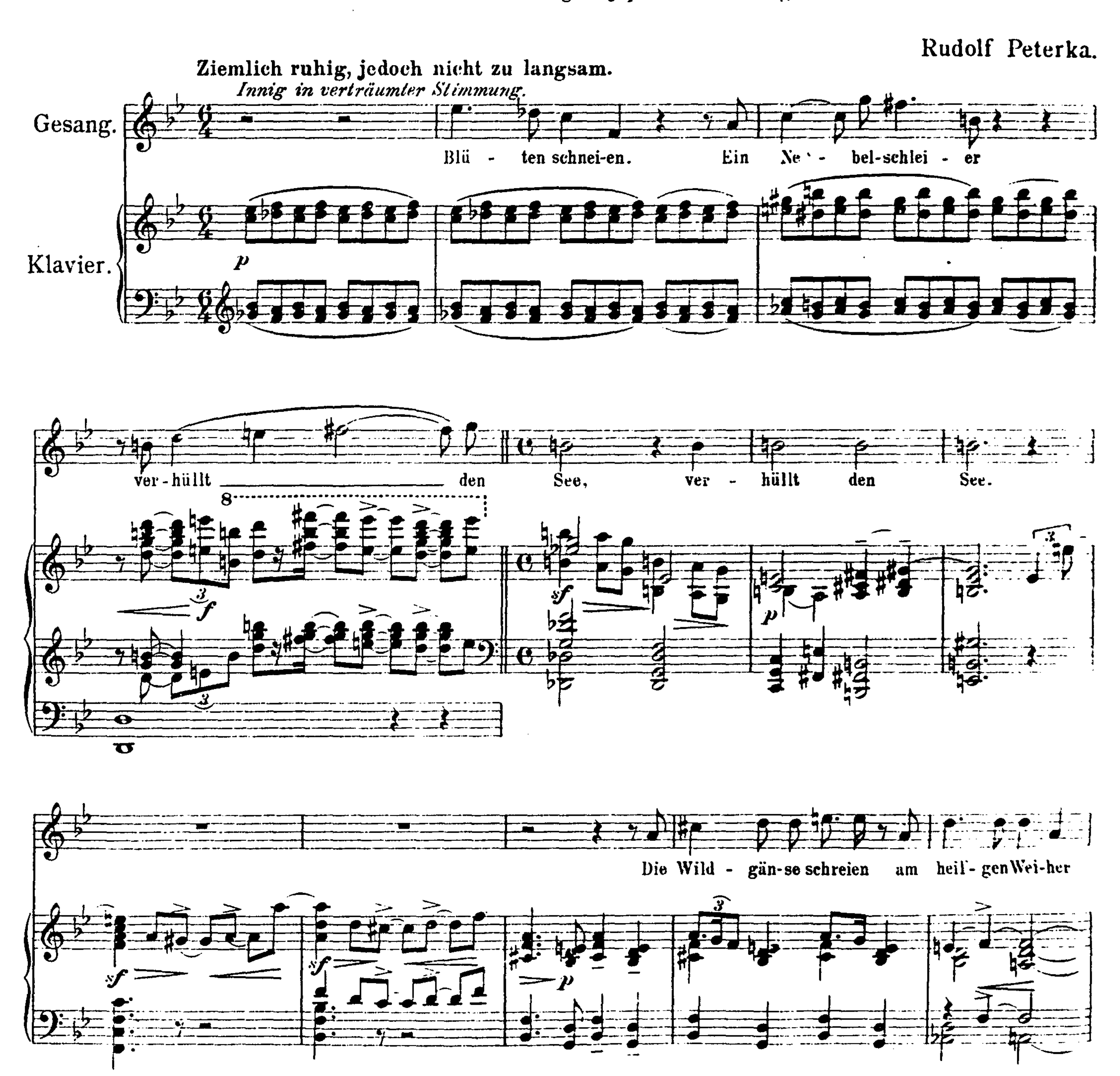
Première feuille
extraordinaire
du
Journal de Musique.
87e Année – 1920.

Am heiligen See.
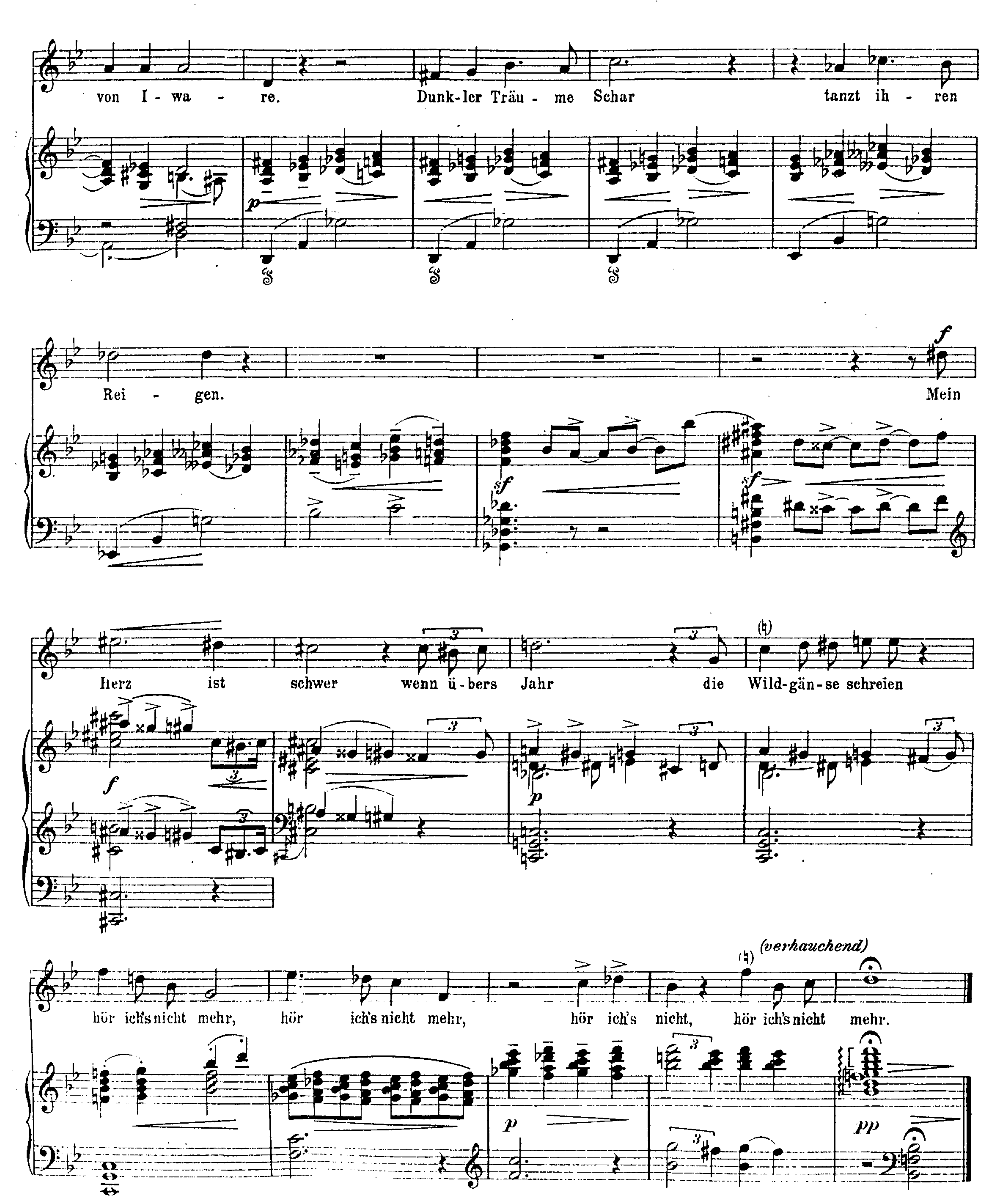
(Ohotsuni Otsi, 663-787.)

Aus dem japanischen Liederzyklus.

(Worte aus Hans Bethges „Japanischer Frühling.")
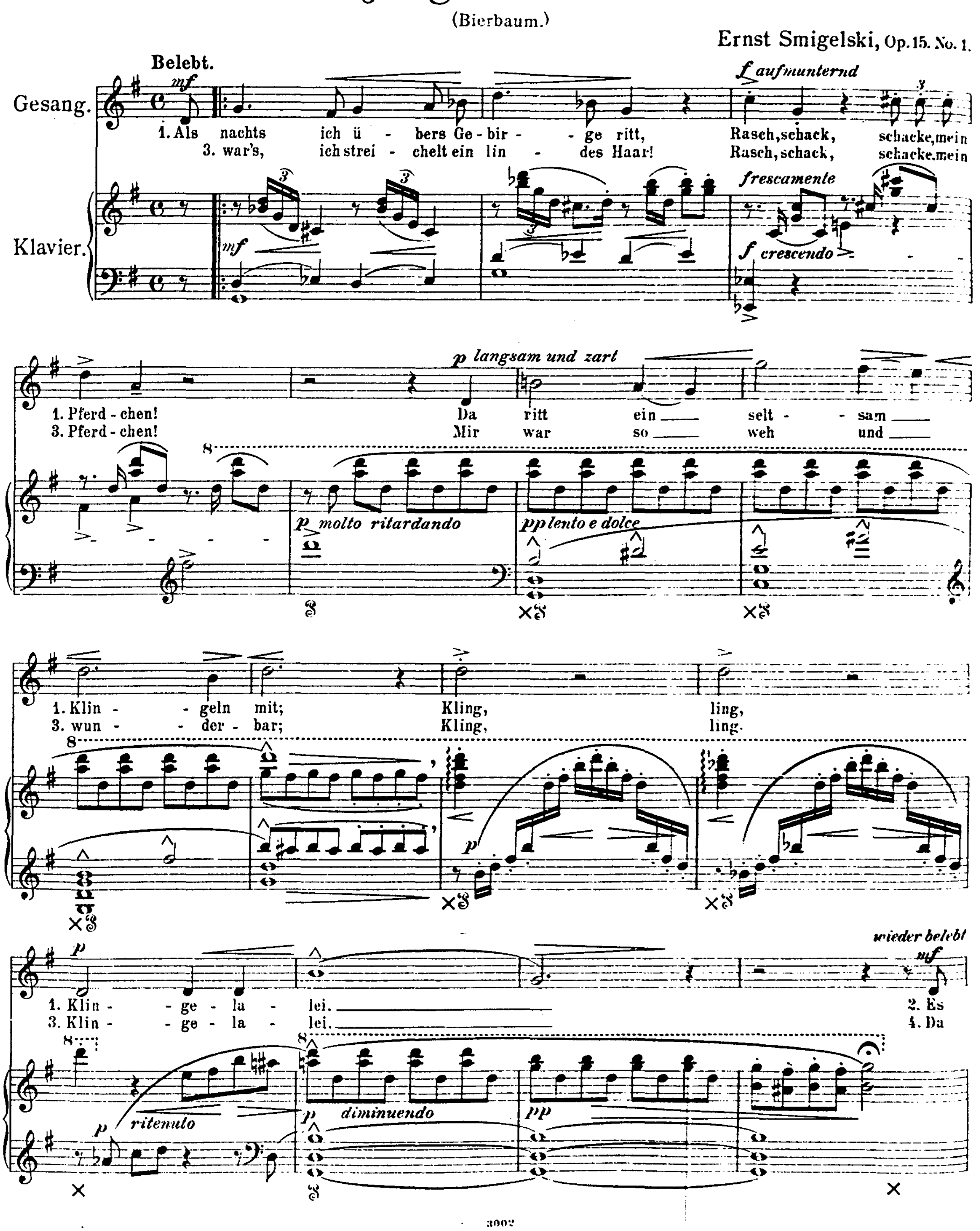


Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik."


von I - wa - re. Dunk-ler Träu - me Schar tanzt ih - ren
Rei - gen. Mein
Herz ist schwer wenn ü - bers Jahr die Wild-gän-se schreien
(verhauchend)
hör ich's nicht mehr, hör ich's nicht mehr, hör ich's nicht, hör ich's nicht mehr.

Der jungen Hexe Lied.

(Bierbaum.)

Ernst Smigelski, Op. 15. No. 1.





f aufmunternd

2. war ein schmeich - lerisch bit - tend Ge-tön, Rasch, schack, schacke, mein
4. sah ich Licht in mei - nem Haus, Rasch, schack, schacke, mein

mf — *f frescamente crescendo*

p langsam und zart

2. Pferd-chen! Es war wie Kin - der -
4. Pferd-chen! Mein Büb - chen sah nach der

p — *molto ritardando* — *pp lento e dolce*

2. stim - men schön; Kling, ling,
4. Mut - ter aus; Kling, ling,

p

2. Klin - ge - la - lei. 3. Mir
4. Klin - ge - la - lei.

p ritenuto — *p diminuendo* — *pp*

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig

// ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK //

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M. 5.—. Nach dem Auslande besondere Bedingungen.
Bei Zusendung vom Verlag 75 Pf. für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt M. 1.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag – Verantwortlicher Schriftleiter *Wolfgang Lenk.* Für den Anzeigenteil verantwortlich *Konrad Kopiera.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift türMusik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang — *Leipzig, Dienstag, den 16. März* — 2. Märzheft 1920

Notturno

Mondabendstille hütet in Haus und Garten.
In die weit offnen Fenster wölkt würzige Luft.

Du bist es, Stunde der Musik!

Und, ins hörsame Dunkel hinaus
schmeicheln sich die Melodien.
Arpeggien perlen zur Höhe, rollen zur Tiefe.
Akkorde brausen und jubeln.

Alsbald erwacht das schlummernde Gartengrün,
und lauscht.
Der Mond erhebt sich vom Wolkenpfühl,
und lauscht.
Und ich weiß ein Herz, so nah, so weit:
das lauscht!

Ahnung

In atmender Stille geh ich allein durch den schattenumdämmerten Garten.
Blaß scheinen die Sterne, blaß und matt, als ob sie verlöschen wollten.
Die Schritte knirschen im Kies.
Fledermäuse umhuschen die Bäume und Stiefmütterchenbeete.
Der Teich liegt todeinsam.
Über seinen schwarzen Spiegel gleitet lautlos ein Hauch und trübt ihn.

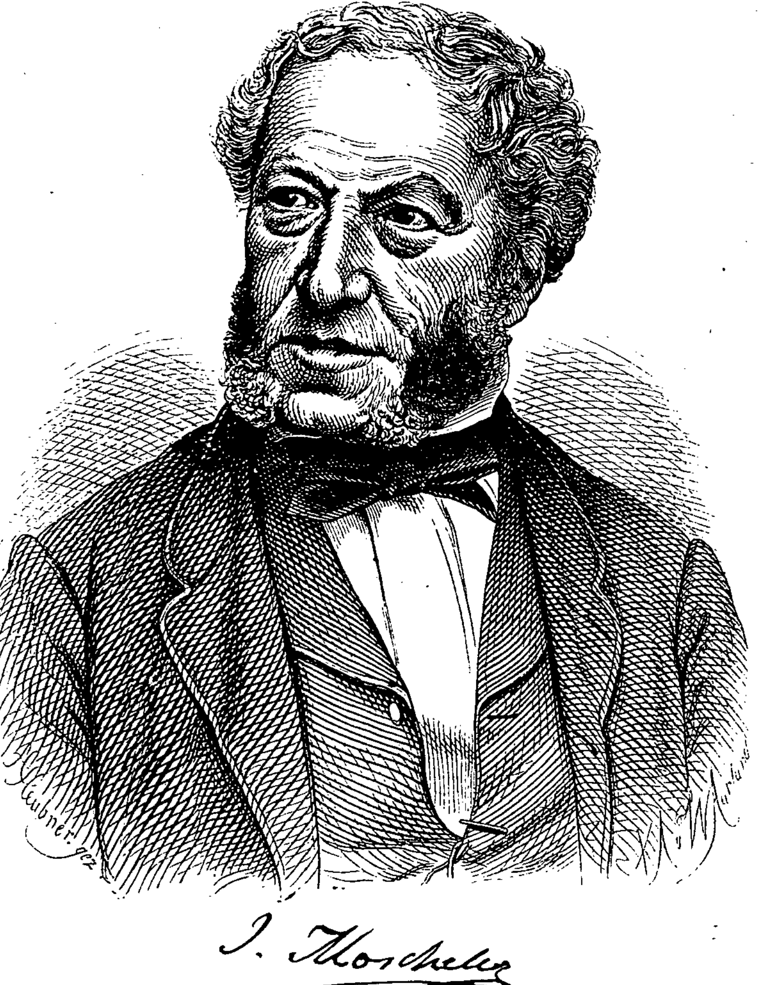
Kurt Benndorf

Ignaz Moscheles

Zu seinem fünfzigsten Todestage

Von Dr. Max Unger

In diesen Tagen, am 10. März, waren es 50 Jahre, seit Ignaz Moscheles die Augen für immer schloß. Der Kalender verzeichnet an diesem Tage sonderbarerweise das Ableben noch zweier anderer Meister des Klaviers: Muzio Clementis, der 1832 im Alter von 80 Jahren, und Carl Reineckes, der 1910 im 86. Jahre dahinging. Alle drei waren nicht nur Spieler und Lehrer von hohem Rang, sondern auch für ihr Tonwerkzeug schaffende Tondichter von einer Bedeutung, die ihnen gleich hinter den glänzendsten Namen einen Platz in der Geschichte des Klavierspiels sichert.



Freilich sind sich die drei in ihren Werken wenig wahlverwandt; Clementi und Reinecke bleiben sich im Werte ihrer Arbeiten fast durchgängig gleich; daß sie in ihren Stilen grundverschieden sind, ist selbstverständlich. Gerade hierin nimmt Moscheles eine vermittelnde Stellung zwischen beiden ein. Aber seine Arbeit ist absichtlich keine gleichmäßige. In der Reihe seiner 142 gezählten Werke, denen sich noch so manches nicht gezählte anschließt, findet man den schwerstwiegenden Weizen mit windiger Spreu vermischt. Nicht etwa, weil es Moscheles am künstlerischen Unterscheidungsgefühl gemangelt hätte, sondern einfach, weil es ihm darauf ankam, sich den Bedürfnissen der großen Menge anzupassen. Allerdings wird ihm hierin der Einsichtige gern mildernde Umstände zubilligen; ist doch z. B. sogar ein Beethoven, wenn auch nur ausnahmsweise in dem großen Tongemälde der „Schlacht bei Vittoria", nicht ganz von dem gleichen Vorwurfe freizusprechen. Leere Virtuosensachen, seichte Fantasien, Tongemälde und sonstige Salonstücke lagen damals noch mehr in der Luft als heute und wurden noch nicht so unbedingt von einem guten Geschmacke und einer berufenen Fachkritik verworfen. Alles, was Moscheles in dieser Hinsicht geschrieben hat, ist im Wandel „besserer" Zeiten untergegangen; das Gute aber wird zwar leider auch nicht gerade mehr allgemein, aber doch noch von den einsichtigeren Klavierspielern und -lehrern nach Gebühr gewürdigt.

Das Beste, was wir von Moscheles haben, sind einige Sonaten, darunter die „charakteristische" W. 27 und die „melancholische" W. 92, ein Duo für zwei Klaviere (Hommage à Haendel), einige Klavierkonzerte, von den sieben besonders das prächtige in G moll, endlich die ausgezeichneten 24 Studien W. 70, die Mendelssohn sehr hoch schätzte, und die „Charakteristischen Studien" W. 95 (von A. Eccarius-Sieber sorgfältig neu herausgegeben). Als Herausgeber hat er sich besonders durch eine Sammlung Clementischer Sonaten verdient gemacht.

Moscheles steht nicht nur zeitlich, sondern auch als Schöpfer seiner besten Werke zwischen den Klassikern und den Frühromantikern; ja er eignet sich in späteren Jahren überhaupt manchen charakteristischen romantischen Zug besonders von Mendelssohn an, mit dem er auch die große Begabung für schöne, wenn auch glatte Form teilt. Sein

ausgezeichneter Klaviersatz verrät sowohl den tüchtigen Spieler wie den ausgezeichneten musikalischen Erzieher, seine Wesensart hat nicht selten einen gewissen großen Zug, ja Würde und Erhabenheit. Außer vielen Werken für sein Tonwerkzeug schrieb er noch Kammermusik.

Ignaz Moscheles wurde am 30. Mai 1794 zu Prag geboren. Als Knabe genoß er den Unterricht von Dionys Weber dem späteren ersten Direktor des Prager Konservatoriums; nach Wien übergesiedelt, suchte der angehende Jüngling, der sich selbst schon mit Stundengeben forthalf, in der Komposition noch Schüler von Salieri und Albrechtsberger und konnte sich auch des Umgangs Beethovens erfreuen. 1814 wurde ihm die Aufgabe, von dessen Fidelio den Klavierauszug herzustellen. 1816 finden wir ihn auf erfolgreichen Konzertreisen in München, Dresden und Leipzig, 1820 in Paris. Im nächsten Jahre siedelte er nach London über und entfaltete hier eine reiche Tätigkeit in jeder Richtung seiner Fähigkeiten, bis ihn Mendelssohn nach der Gründung des Konservatoriums im Jahre 1843 nach Leipzig berief, wohin er 1846 übersiedelte. Bis zu seinem Tode im Jahre 1870 bildete er eine der Hauptstützen der Anstalt.

Moscheles hat sich nebenher auch literarisch betätigt. Das zweibändige Werk: „The Life of Beethoven" ist im Grunde die durch Zusätze ergänzte Übertragung der Schindlerschen Beethovenbiographie ins Englische. Seine nach Briefen und Tagebüchern von seiner Frau unter dem Titel „Aus Moscheles Leben" herausgegebenen Aufzeichnungen (2 Bde., 1872) bilden eine der ergiebigsten Quellen aus der Geschichte des Klavierspiels und überhaupt der Musik seiner Zeit. Die Briefe von Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles veröffentlichte 1888 ihrer beider Sohn, Mendelssohns Patenkind Felix, der sich als Maler einen Namen erworben hat und vor einigen Jahren verstorben ist. Der Name Ignaz Moscheles wird in der Geschichte der Klaviermusik unvergessen bleiben.

Das Kunstwerk Richard Wagners in der Auffassung Friedrich Lienhards

Von Dr. Paul Bülow, Leipzig

Für Lienhard steht im Vordergrunde die nationale Bedeutsamkeit des Kunstwerkes Wagners. Nicht einem seiner Werke fehlt der nationale Grundton; es ist wahrhaft deutsche Kunst in ihrer edelsten Ausprägung, die hier einem Volke geschenkt ward. Der Volksgesamtheit, d. h. den edelsten und tiefsten Instinkten der geistigen, idealistisch gesonnenen Nation ist sein Schaffen geweiht — diesen universalen Zug der Wagnerschen Kunst hebt Lienhard als auch seinem künstlerischen Wollen eigen besonders hervor. Was Lienhard in der Literatur unter national versteht, hat bei Wagner eindrucksvollste Gestaltung gewonnen: „Wir verstehen darunter solche Kunst und Dichtung, die bei allem scharf persönlichen Künstlertum doch dem Geist unseres Volkstums entspricht und dem Herzensverständnis der gebildeten Gesamtheit nicht entrückt ist." In herrlichen, tiefschöpfenden Aussprüchen hat Lienhard nicht nur Wagners künstlerische Gesamtpersönlichkeit, sondern auch seine Werke zu deuten verstanden. Der Grundgehalt der Dramen Wagners schwingt sich wie eine Leitidee durch Lienhards Werke. Sein Schaffen baut weiter auf dem Grundstein, den Wagner ihm legte. Der ideelle Kern der Wagnerschen Dramen ist nur von wenigen so erschöpfend erkannt, nachempfunden und in wundervollen Aussprüchen gedeutet wie bei Lienhard. Das Wagnersche Kunstwerk in seinem tiefsten und wahren Wert der Gegenwart lebendig zu erhalten und einzuprägen, es durch edelste, kongeniale eigene Gedanken nutzbringend für die Fortentwicklung der deutschen Kultur auszubauen — das ist Lienhards Tat für den älteren Meister. Wie weiß Lienhard gerade dessen Werke in ihren Beziehungen zum gegenwärtigen Weltgeschehen zu deuten. —

Es ist viel über Wagners Ringdichtung im Lichte des Weltkriegs geschrieben worden — das Treffendste über dieses Thema wußte Lienhard in einem Spruche im „Meister der Menschheit" zu sagen:

„In Flammenschrift steht über der Welt ein Wort:
Uralte Sage vom Nibelungenhort.
Das Gold war liebendes Licht, da sank es in Staub,
Ward harter Stoff, ward finstrer Mächte Raub,
Ward Fluch und Mammon, umwittert von allem Bösen.
Auf, meine Deutschen, ihr sollt das Gold erlösen!
Ihr habt vor allen Völkern heilige Pflicht:
Ihr soll das Gold zurückverwandeln in Licht!"

In erschöpfender Kürze enthalten diese Worte den Ideengehalt der gewaltigen Ring-Tragödie Wagners. Das leuchtende Rheingold, hellschimmernd von des Rheines Wogen umflutet, wird in Alberichs Hand zu finstrer Mächte Raub, sein Fluch erfüllt sich im Verlaufe des Dramas in immer erschütternderer Steigerung an des Goldes Besitzern, bis endlich Brünhild erlösende Weltentat

vollbringt. In verklärenden Lichtakkorden, die Liebestat weihevoll verherrlichend und zugleich flucherlöst der Welt aus dem Reich finsterer Mächte den Weg nach Lichtland weisend, tönt das Werk, neue heilige Pflicht gebietend aus, den Liebesgruß Siegfrieds und Brünhilds wonnehehr der Welt entsendend. — Wie tiefschauend bringt Lienhard das Ringdrama zum Bühnenweihfestspiel in Beziehung: „Vernichtung ist das Ende der triebhaften Gier; ewiges Leben aber und immer helleres Glühen ist das Los dessen, der sich an Geist und Herz strebend emporentwickelt. Und so steht sinnig auch bei Meister Richard Wagner neben der Nibelungentragödie vom Fluch des Goldes das Weihefestspiel vom Segen jenes reinen Kristalls. Held Siegfried, der anfangs reine Tor, gerät in den Fluchbezirk des Goldes und erliegt; Held Parsival hingegen, gleichfalls eine Siegfriedsnatur, findet den Gral und bleibt Sieger.“ —

Wie uns Lienhard den Sinn der Ring-Tragödie für die Gegenwart deutet, so symbolisiert sich ihm in zwei Gestalten des „Parsifal“ das Schicksal unseres Volkes beim Ausgang des Weltkriegs. Wie klar den tiefsten, bedeutsamen Kern des Kunstwerkes erschauend, kündet das ein Spruch aus dem Schlußheft des ersten Bandes der gegenwärtig im Erscheinen begriffenen Vierteljahrshefte „Meister der Menschheit“ (Beiträge zur Beseelung der Gegenwart, Greiner u. Pfeiffer, Stuttgart):

„Hofft noch, daß Deutschland gesunde
Von seinem tiefen Fall!
Jetzt sind wir Amfortas, der wunde,
Einst aber Parsifal!
Dann brausen in edelster Sitte
Die Chöre der Ritter im Sal —
Und in der deutschen Mitte
Glüht wieder der heilige Gral!“

Die Handlung des Romans „Spielmann“ wird an zwei Stellen vom Karfreitagszauber durchwoben, der „Lohengrin“ spielt feierlich hinein, wie denn überhaupt die Welt des Grales im Schaffen Lienhards eine ganz besondere Stellung einnimmt. An Wagner rühmt er in diesem Zusammenhang, daß er uns nicht nur den deutschen Mythos wieder lebendig gemacht habe, sondern daß er uns auch wieder in Symbolen schauen und denken lehrte, „wobei wir ihm ganz besonders dankbar sind für die eindrucksvolle Neugestaltung des Sinnbildes vom heiligen Gral“.

Unvergleichliche Aussprüche Lienhards gelten den „Meistersingern“, die auch im letztveröffentlichten seiner Werke, dem Roman „Westmark“, in die Handlung verwoben sind. Das Werk als Gesamtheit ist in den „Wegen nach Weimar“ wie folgt charakterisiert: „Gerade die Wagnerschen Musikspiele muß man als Märchen großen Stils unbefangen auf sich wirken lassen. In den „Meistersingern“ kommt diese Unbefangenheit am prächtigsten zum Ausdruck. Welche Festlichkeit, welcher Jubel und Uebermut, und gleichwohl wieviel ernstes Gefühl! Und wieviel Farbenfreude! Der erst verworfene Stolzing, der dann doch den Kranz erhält: es ist ein echter Märchenstoff im Sinne des Volksmärchens, wobei der gute, gereifte Meister Hans Sachs einen gewichtigen Ton mitgibt.“ Der herrlichen Gestalt des Sachs widmet Lienhard im „Spielmann“ diese Worte: „Was für ein reifer Mann und Poet, dieser Sachs! Dieses innige Motiv, der Nachhall aus Stolzings Lenzlied, so biegsam, daß es von Verträumtheit in Jubel übergehen kann. Lenzes Gebot, die süße Not, die legt es ihm in die Brust! Das ist wie ein Bach unter Winterschnee: verhaltene, gesammelte Kraft, die noch in sich hat die Melodien vom verflossenen Sommer und schon in sich die künftigen Frühlingslieder. Gesammelte Kraft! Ja, so ist das Gemüt der besten Deutschen! Hans Sachs in dieser Geklärtheit und männlichen Güte, ein Greis und doch jung und mit Jungen fühlend — das ist ein Spielmann! Das ist ein Edelmann!“ —

Ergreifend wird der „Tristan“ mit der Handlung des „Spielmann“ verbunden. Friedel singt zu eigner Begleitung den Anfang des zweiten Aufzugs. „Nicht Hörnerschall tönt so hold...“ und ruft im Hinblick auf die beiden Frauengestalten dieser Erwartungsszene aus: „Ja, das ist das Weib — Wagner kannte das Weib — seht, wie kindlich jetzt — jetzt begehrend, zärtlich und wild — alles — eine Naturkraft —“ Auf die im „Herbstgang“ der „Wasgaufahrten“ enthaltene, seelentiefe Betrachtung des Weimarer Dichters, in der Herbstmelancholie und Tristanstimmung zusammenklingen, kann hier nur verwiesen werden.

Der in den „Wegen nach Weimar“ enthaltene Aufsatz „Gedanken über Richard Wagner“ enthält Lienhards grundlegende Anschauungen über seine Beziehungen zum Bayreuther Kreise; hier schildert er, wie auf einer Fahrt nach dem westlichen Schottland die wehmutsvolle Seelenmusik jener Wasser die Erinnerung an die Töne des Tristan-Vorspiels ihm wachgerufen hätte — da sehen wir, wie verinnerlicht und eigen bei Lienhard die Berührung mit Wagners Schaffen ist. — Seelisch bedeutender Gehalt — das ist es, was Lienhard von deutscher Kunst verlangt und eben bei Wagner findet. Ihm ist er in der Auffassung vom Dichterberuf innerlichst verwandt. „Dichten ist Träume gestalten“ — so Lienhard. Und Wagner läßt Hans Sachs sagen:

„Das grad' ist Dichters Werk,
Daß er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgetan:
All' Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.“

Lienhard erweitert seinen Satz schwerwiegender in: „Dichten heißt Schmerzen gestalten!" — wer sieht diese Worte nicht im „Tristan" erfüllt, in dessen Worten und Tönen dem schmerzenreichsten aller Meisterträume ein Denkmal gesetzt ist?

Wagner und Lienhard sind Männer des Kampfes und höchster sittlicher Kraft in dem Vollbringen ihrer Ideale. Bei ihnen finden wir das in Tat umgesetzte Bekenntnis ihres Künstlertums, einen nie verlorenen Zusammenklang ihres künstlerischen Wollens mit dem tatfreudigen Vollbringen. Beiden ist es ernst mit dem Ruf nach einem Ziele — und dieses ist das Wotanswort: Eh' nicht ertagte die Tat! Diese Tat soll sein: „Die sittlichen Mächte zu wecken im deutschen Volke und seine poetischen Kräfte in den lebendigen Dienst der Zeit zu stellen." Lienhard selber gesteht freudig eine Geistes- und Seelenverwandtschaft mit Bayreuth zu und kommt auf diese in seinen Schriften an vielen Stellen zu sprechen. In dem persönlichen und künstlerischen Entwicklungsgange beider Meister finden sich bemerkenswerte Parallelen. Sein tiefster Kern aber ist bei beiden der gleiche: aus Sturm und Drang in ihrem Kampf für neue Ideale gelangen beide zum Frieden reifen Künstlertums in dem Haine der Meisterruhe, der hier Bayreuth, dort Weimar heißt[1]). In diesem Namen symbolisiert sich beider Lebenswerk und Ziel. Wir dürfen sagen: ohne das Bayreuth Wagners kein Weimar Lienhards. Wenn dieser einmal bemerkt, daß zwar Wagners wirkungsstarkes Musikdrama durchdrang, nicht aber die Bayreuther Seelenstimmung, so ist damit gesagt, daß Bayreuths Mission erst zur Hälfte erfüllt ist. Darin ist Lienhard recht zu geben, der eigentliche Bayreuther Gedanke ist leider Sondergut eines kleinen Kreises geblieben — da will nun Lienhard weiter bauen.

Wir haben Weimar und Bayreuth! Welche Hoffnung, welcher Glaube, welche Kraft liegt in diesen Namen selbst im Weltwirrwesen unserer Gegenwart, denn „es ist ein an Bedeutung Unermeßliches, was in diesen beiden Worten zusammengefaßt wird! Nicht ein Gesondertes, sondern ein im tiefsten Sinne Gemeinsames, Einiges: das Ideal deutscher Kultur!" So möge uns für den Wiederaufbau deutscher Geisteskultur im Sinne unserer beiden Meister als Leitstern das Gelübde voranleuchten, das Hans von Wolzogen als einer der Aeltesten des Bayreuther Kreises ausgesprochen hat:

„Der deutschen Seele gilt der Treue-Eid:
Bayreuth und Weimar reichen sich die Hände."

[1]) Die Beziehungen zwischen Weimar und Bayreuth im Sinne Wagner-Lienhard habe ich ausführlich erläutert in dem Aufsatz „Weimar in der Auffassung Friedrich Lienhards" (Bayreuther Blätter 1918, VIII—X).

Robert Teichmüller

Von Alfred Baresel

In einer Zeit, in der das Leipziger Konservatorium wegen der beabsichtigten Gründung einer staatlichen Hochschule für Musik in Dresden die Blicke aller musikalischen Kreise auf sich zieht, erscheint es angebracht, der Persönlichkeiten mit Achtung und in Dankbarkeit zu gedenken, die dem Leipziger Institut seine alte Bedeutung für das Musikleben der ganzen Welt in der heutigen Zeit bewahren und vermehren halfen.

Hier ist Robert Teichmüller in erster Linie zu nennen. Ohne im mindesten seinen (eigentlich täglich deutlicher bemerkbaren!) Einfluß auf die Pflege moderner Klavierkunst in Deutschland unterschätzen zu wollen, darf doch gesagt werden, daß sich seine Schule in noch unvergleichlich höherem Maße als bei uns im Ausland durchgesetzt hat und in zahlreichen Kulturstaaten, in Amerika und England zumal, führend geworden ist.

Teichmüller ist kein „Klavierlehrer"; er ist ein Erzieher zum aufrichtigen Künstler und Menschen nach dem Vorbilde Liszts und anderer großer Lehrmeister der Kunst.

Er hat für jeden seiner Schüler eine besondere Art und erreicht bei vielen durch eine humorvolle Bemerkung mehr als durch Analysen und weitschweifige Belehrungen. So versichert noch heute eine ehemalige Schülerin, daß sie mit Schumanns „Papillons" erst dann etwas Rechtes anzufangen gewußt habe, nachdem ihr Vortrag kein anderes Urteil des Herrn Professors auslöste als die vielsagende Bemerkung: „das sollen Schmetterlinge sein? Flatternde Elefanten sind das!" Und das eitle Gänschen, das glaubte, dem Herrn Professor durch reizvolle Bekleidungskunst imponieren zu müssen, hat seinen Fuchspelz gar bald daheim gelassen, nachdem beim Eintritt der pelzverbrämten jungen Dame mit der Klaviermappe — am Flügel die Umkehrung (!) des munteren Liedchens „Fuchs, du hast die Gans gestohlen!" erklungen war. (Wie sich später herausstellte, hatte sie den Fuchs tatsächlich nicht gestohlen, aber gepumpt.)

Ueber die „Methode" der Schule Teichmüller ist nichts Schriftliches vorhanden, und kann auch

kaum etwas Abgeschlossenes, Bestimmtes darüber gesagt oder geschrieben werden; denn ein „System" im landläufigen Sinne hat Teichmüller nicht. Er ist weder einseitiger „Finger"- noch „Gewichtsfanatiker", sondern vereint die Vorzüge beider Techniken. Was allein die Vereinigung dieser in ihrer Wirkung durchaus entgegengesetzten Techniken bedeutet, wird man einsehen, wenn man bedenkt, daß für den einseitigen Gewichtsspieler die ganze Literatur Frankreichs von den noch heute gern gehörten Klavierkompositionen eines Rameau und Couperin an bis zu zahlreichen Tonwerken späterer und heutiger Zeit, die nur der „Knöchelgelenkspieler" in ihrer Eigenheit ganz erschöpfen kann, einfach ausfallen muß; während man andererseits ohne Gewichtsspiel und Lockerheit einem Brahms kaum noch voll gerecht werden kann — mehr noch: im Durchschnitt überhaupt versagen muß, sobald der Hörer den geringsten Wert auf Farbenreichtum des Spieles, wie es ein heutiger Konzertflügel gestattet, legt!



Robert Teichmüller Phot. A. Pieperhoff

So lehrt Teichmüller neben einer allen Anforderungen gerecht werdenden Technik die Kunst, alle Register des modernen Pianofortes zu ziehen, eigentlich als Selbstverständlichkeit, als unentbehrlichen Bestandteil des Rüstzeuges eines Pianisten unserer Tage, während die stärkste Seite seines Könnens sich so recht eigentlich in der Erziehung zum Musiker offenbart; wenn es gilt, musikalischen Sinn zu wecken, zu reinigen oder zu festigen. Hier erscheint es angebracht, abschließend einige Worte über die Bedeutung Teichmüllers als Künstler zu sagen; welche mit seiner Bedeutung als Lehrer eng verbunden ist. Seinen Auslegungen zu folgen bedeutet keinen geringeren Genuß, als zuzuhören, wenn sich der Meister einmal selbst an den Flügel setzt und spielt — mit einer Abgeklärtheit und doch Musizierfreudigkeit, einer unvergleichlichen Tonschönheit: ein Spiel, das, mit einem seiner bedeutendsten Schüler zu reden, zu schade wäre für den rauschenden, veräußerlichen Konzertbetrieb unserer Tage.

Die grüne Brille

Von Gustav Herrmann

(Schluß)

An der Saaltür wendet der Eilige sich nochmals um: „Noch eins. Ich werde Sie Anna rufen, Ihr Vorname —." Er reißt mit einem Räuspern den Satz ab. „Ich habe meinen Namen ein paarmal gewechselt und bin nicht daran gestorben," fügt er unwirsch hinzu. „Ganz wie der Herr Professor wünschen —" stammelt Amalia dem Graukopfe nach, der — halb blind, wie er ist — immer zwei Stufen auf einmal die Treppe hinunterpoltert und noch etwas zwischen die Zähne brömmelt. Ein sonderbarer Gedanke huscht fledermäusig an der Nachschauenden vorüber: Das wäre nun so eigentlich der zweite Mann, der in deinem Leben zu einer Rolle berufen ist — und genau so sprang Andree (so koste sie ihren unaussprechlichen Polen) die vier holprigen Stiegen in der Kramergasse hinab! Vor wieviel Jahren? 35 — rechnet sie sich an den Fingern aus und sieht sich ängstlich um, als ob es jemand gehört haben könnte. — — —

Monate sind hingegangen. Fräulein „Anna" waltet treu und unverdrossen ihres Amtes, geht um den Schreibtisch, der von zwanzig Büchern, hundert Zetteln, tausend Kleinigkeiten besät ist, wie um den brennenden Dornbusch herum. Weicht dem Klaviere aus, als ob es zuschnappen möchte, wenn sie die Finger nach den Tasten ausstreckte. Und doch empfindet sie jetzt manchmal einen fast

unwiderstehlichen, dämonischen Drang danach, und von ihrer Kehle wollen sich längst verklungene Töne lösen. Aber sie hat sich wunschlosem Leben unterzuordnen gelernt, läßt ihren Brotherrn belfern und ist nie beleidigt. Er ist wohl im innersten Herzen eine gute Seele und gehört zu den Hunden, die nicht beißen. Einsam fühlt sie sich manchmal — toteinsam. Aber Johann, der „Akzistent", hat ja gesagt, daß der Herr Professor Weiber nicht leiden mag, und so wagt sie nie eine Unterhaltung anzuknüpfen. Obwohl sie ein rätselhaftes Etwas oft dazu hinziehen will. Überhaupt umgibt sie eine Atmosphäre des unbegreiflich Erwartungsvollen. Ein zitternder Ton hängt in der Luft, von dem ihr Herzschlag beschleunigt wird, ihr ganzes Denken nur ein Echo zu sein scheint. Sie weiß von „ihrem Doktor" alles — und nichts, kennt seine leisesten, eigenwilligsten Gewohnheiten — hat aber noch keine zehn zusammenhängenden Sätze von ihm gehört. Dabei umschmeichelt ihr Ohr ein weicher, verwaschener Nebenklang in seinen abgerissenen Worten, die sich zu Melodien ballen wollen. Nicht einmal sein Auge hat sie ein einzigesmal ohne die scheußlichen, grünen Lokomotivgläser gesehen — und täte es doch so gern! In den Spiegel der, wie sie instinktiv empfindet, auch einsamen Seele möchte sie schauen, um deren Träger sie die liebende Sorge und Menschlichkeit, einem wärmenden Tuche gleich, breitet, die ihr das Leben versagte. Die grünen Gläser werden ihr zum Symbole des Schicksalsunrates, der auch zwischen sein Innerstes und die Sonne gehäuft wurde. Schicksalsgeschwister!

Heute ist der Arme gewiß wieder arg abgearbeitet, wenn er sich an sein spätes Mahl setzt. Eine böse Grippeepidemie hält ihn in Atem, seit frühestem Morgen. Und vorige Nacht mußte er dreimal aus dem Bett — das dritte Mal gefiel er ihr gar nicht, da knarrten die Stufen so schrittweise, als er wieder heraufkeuchte — gar nicht wie Andree. Diese beiden Begriffe verschwimmen ihr nachgerade in eins — was dazwischen lag, war nicht des Atmens und der Millionen Pulsschläge wert. Die Glocke! Schwer schleppt sich der Heimkehrende bis ins Schlafzimmer. „Anna — einen heißen Tee!" — — —

Bange Tage verstreichen, das hohe Fieber ist für dies treppengerackerte Herz eine harte Belastungsprobe. Und Amalia ist hütend um ihn, bei Nacht lieber als am hellen Lichte — denn auch sie ist von Fiebern geschüttelt, seit die grüne Brille auf dem Nachtkasten liegt. Und wagt nicht, in seine Augen zu sehen. O — diese Augen! Wenn sie jetzt auch flattern wie müde Vögel und Spinnwebnetze nahenden Alters sie decken — diese Augen sagten ihr alles, die hatte sie nie vergessen!

Wilde Träume müssen heute phantastische Gespenster in dem vorgewölbten Schädel aufgescheucht haben. Abgerissene Wortfetzen verflechten, verknäueln sich zum Aufschrei: „Musik!" Amalia schreitet einer Hypnotisierten gleich zum Instrument, der Schlüssel klingt, sie hebt den Deckel wie von frühem Sarge. Aus dem nun die Vergangenheit durch Moder in Veilchenduft emporschwebt. Zitternd senken sich die Tasten: „Ach — ich fühl's..." Mit jedem Tone schwingt ihre Seele höher. „Anna!" zischt's zwischen schlagendem Gebiß — „geben Sie mir vom Schreibtische das kleine Tabernakel, links — an der Lampe —." „Ich weiß — Herr Professor —."

Schon oft hatte es ihr in den Fingern gezuckt, das sonderbare, aufrechtstehende Kästchen wie ein Bildstöckel zu schauen, mit zwei kleinen Klapptürchen zu öffnen. Aber es war ihr ja verboten, sie durfte ja nichts berühren! Durchs Halbdunkel tastet sie sich zum Standorte, erfaßt das Verlangte, ihre Hände greifen zitternd an den Verschluß. „Anna!" drängt's mahnend vom Lager herüber. „Gleich, Herr — hier ist's!" Und die abgemagerten, krankbleichen, trotz ihrer Klauengekrümmtheit noch fast weiblich weichen Finger des Leidenden nesteln daran. Lange heften sich seine trüben Augen auf ein lieblich-junges Frauenbildchen — schwimmen daran vorbei — zu ihr hinüber — über sie hinweg. Amalia krampft mit beiden Händen in ihre schütternde, welke Brust. Ist's ihr Bild — ist das alles ein Phantom? Weltseelengemeinschaft Gestrandeter — eigenes Du — fremdes Ich? Sie möchte aufschreien, sich über ihn werfen — wer er auch sei: „Andree — mein Leben! Ich bin's — deine Amalia!" Mit flatternden Augen sucht sie die seinen. Da treffen sich ihre langenden und seine totstarr entrückten Blicke im Wandspiegel. Sie schaut ihn — sie schaut sich — und wie ein verglimmendes Feuer, das kein Wind mehr facht, sinkt sie zusammen an seinem Bettrande, wortlos.

Ein Seufzer streicht über die Saiten: Ach — ich fühl's, es ist verschwunden . . . und verweht.

Das berühmte Luditzer Kanzionale

(Sein mysteriöses Verschwinden und Wiederauftauchen)

Mitgeteilt von M. Kaufmann

In dem kleinen deutschböhmischen Städtchen Luditz wird seit Jahrhunderten ein Schatz, eines der wertvollsten Gesangbücher, das sogenannte „Luditzer Kanzionale" aufbewahrt. In die friedliche Bewohnerschaft kam nun große Aufregung, als es einige Monate nach dem Umsturze hieß, die Prager Regierung beabsichtige, das Kanzionale in die Hauptstadt zu bringen. Im Frühjahr 1919 war der Schatz spurlos verschwunden....

Das „Luditzer Kanzionale" war in den letzten Jahren in Verwahrung des städtischen Museums in Luditz. Am 3. April 1919 wurde es von einer Kommission versiegelt und in diesem Zustande in das Bürgermeisteramt gebracht, wo es in der darauf folgenden Nacht gestohlen wurde. Daraufhin trafen in Luditz ein Polizeikommissar, zwei Detektive und ein Zug tschechoslowakischer Soldaten ein. Straßen und Wege wurden scharf bewacht, um ein Verschleppen des Buches zu verhindern. Jedes Fuhrwerk wurde genauest untersucht. Einige Personen wurden verhaftet und wieder entlassen, da das Verhör ergebnislos verlief.

Die Bevölkerung protestierte in Versammlungen gegen die Beschlagnahmeabsicht der Regierung und verweigerte die Herausgabe des Buches.

Die Zeitungen brachten spaltenlange Artikel über das mysteriöse Verschwinden und über die vergeblichen Anstrengungen der Behörden, den Schatz aufzufinden.

Über das Buch schrieb die „Luditzer Zeitung": Im Jahre 1558 wurde in der Kunstwerkstätte des berühmten Jan Toborsky in Prag für die Luditzer Kirche ein Gesangbuch, Graduale, wie es sich selbst nennt, oder Kanzionale, wie es gewöhnlich heißt, vollendet, das zu den schönsten zählt, die es in Böhmen gibt und bisher im Luditzer Museum aufbewahrt war.

1906 war es in der deutschböhmischen Musikausstellung in Reichenberg ausgestellt.

Laurenz Bily hat den Text der Gesänge in gotischen Lettern und dazu die Noten, rautenförmige Köpfe auf fünflinigem System, geschrieben. Fabian Polierer aus Aussig, Maler in Prag, hat das Buch mit Bildern geschmückt, die heute noch Kenner entzücken. Die schönen Randleisten mögen von einem seiner Gehilfen gemalt sein.

Jedes Blatt enthält ein Hauptbild, das vom Anfangsbuchstaben des Festtextes eingerahmt ist, dann die Randbilder. Von den Hauptbildern nehmen die größeren eine Fläche von 19 qcm, die kleineren eine Fläche von 15 qcm ein. Das Buch enthält 16 Hauptbilder, mehrere nach Albrecht Dürers Kupferstichen entworfen.

Das Buch ist 61,5 cm hoch, 41,5 breit, samt hölzernen mit Schweinsleder überzogenen Deckeln 26 cm dick, wiegt 31,1 kg und enthält gegen 500 Pergamentblätter, von denen gegen 20 verloren gegangen sind.

Beim kirchlichen Gebrauche lag das Buch auf einem entsprechend großen Pulte, vor dem die Sänger standen, die unter Leitung eines Vorsängers die Gesänge vortrugen. Noten und Text sind so groß geschrieben, daß sie aus einiger Entfernung gelesen werden können.

Der Kostenaufwand für das Kanzionale betrug 283 Schock 20 Groschen meißnerisch, was auf der Innenseite des Deckels Vitus Cantor Strassecenus Notarius rei publicae Zluticensis, im Jahre 1565 bestätigt hat.

Die Gesangstexte des Kanzionales sind durchweg tschechisch und waren zumeist für die Feier der Messe bestimmt. Teils sind es wortgetreue Uebersetzungen lateinischer katholischer Meßtexte, teils Umschreibungen solcher Texte. Hier und da weichen sie vom katholischen Charakter ab, wo sie nämlich Huß als hl. Märtyrer und seine Lehre als die wahre christliche feiern, denn um jene Zeit war Luditz utraquistisch. Am Ende des Buches sind unter dem Titel „Prozy" viele Sequenzen, die nach dem Graduale der Messe gesungen wurden, wie heutzutage z. B. noch die Pfingstsequenz: Veni sancte Spiritus!

Die Melodien sind dem katholischen Chorale nachgebildet und von der Art, daß sie, um erbaulich zu wirken, bei den Sängern ein bedeutendes Können voraussetzen, um so mehr, als sie ohne jede instrumentale Begleitung gesungen wurden.

Die Kosten der Herstellung hatten Adelige, die Gemeinde, Bürger und besonders die Zünfte bestritten."

Das Buch ist nun — nachdem angeblich die Regierung der Stadt Luditz mit der Verlegung der Bezirkshauptmannschaft und anderer Behörden drohte — wieder zum Vorschein gekommen und der Stadt in ebenso mysteriöser Weise wieder zugestellt worden, wie es mysteriös verschwand.

Was niemand weiß und alle wissen sollten

Wie eine Notenseite entsteht

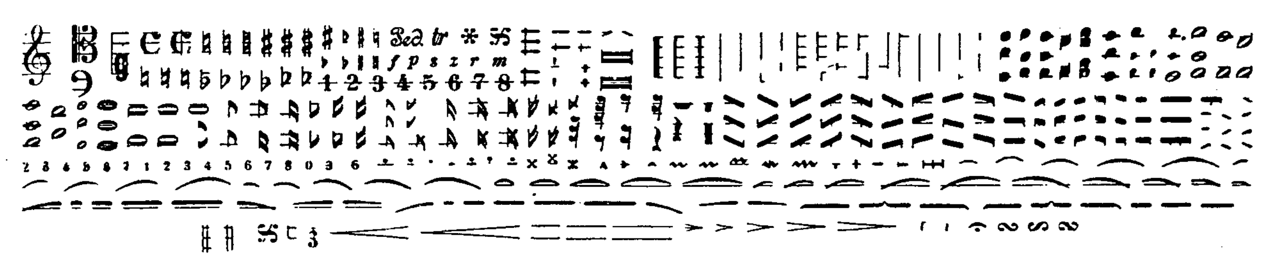
Von Carl Reichmann

Wohl nur einem kleinen Teil von allen, die ein Notenheft zur Hand nehmen, dürfte bekannt sein, welch große Umstände mit der Herstellung einer Notenseite verknüpft sind, und wie dieselbe vor sich geht. Die Herstellung kann auf ganz verschiedene Art erfolgen, und es dürfte vielen interessant sein, durch den nachstehenden kurzen Bericht einen kleinen Ueberblick zu erhalten von den hauptsächlichsten und gebräuchlichsten Herstellungsarten. Diese sind:

Notensatz, Notenstich, Notenautographie.

Das älteste dieser drei Verfahren ist der Notensatz. Diese Art Notendruck von beweglichen Lettern ist schon in der ersten Zeit der Buchdruckerkunst ausgeübt worden. Zu seiner heutigen Bedeutung aber hat ihn erst Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf gebracht, dem es gelungen war, durch eine systematischer als zuvor durchgeführte Zerlegung des ganzen Satzmaterials, Noten, Linien und sonstiger Teile, eine Umgestaltung des Notentypensatzes herbeizuführen, die zugleich eine Vereinfachung des Satzes und eine Verschönerung des Satzbildes war. Die Anwendung des Typensatzes für Noten kommt aber nur, so schätzbar auch die bezüglichen Leistungen sind, für die einfachen musikalischen Formen in Betracht, die in Verbindung mit Text auftreten, wie es am deutlichsten bei den Liederbüchern der Fall ist, wo die einfache Notenzeile, welche die Melodie wiedergibt, mit einer ganzen Anzahl von Textstrophen auftritt, das heißt also, wo der Text überwiegt, der das natürliche Gebiet des Satzes ist. Zur Wiedergabe solcher verhältnismäßig einfachen Notenfiguren eines Liederbuches sind schon mehr als 300 Typen der verschiedensten Formen erforderlich. Und da diese Typen genau wie die Buchdrucklettern alle systematisch sein müssen, so bedarf es des geübten Auges und der geschickten Hand eines guten Setzers, das Notenbild so zu gestalten, daß alle Systeme mit einem vollen Takte am Ende der Zeilen schließen, und daß sich die verschiedenen Textzeilen auch genau dem Notenbilde anpassen.

Ist dann das Satzbild korrekt und geschlossen, so vollzieht sich der Druck genau wie bei einem Buche. Da aber dieser Notentypensatz eine sehr mühsame Arbeit und das ganze Verfahren sehr teuer ist, so ist seine Anwendung nur rentabel, wenn bei diesem Herstellungsverfahren eine große Auflage des Werkes in Frage kommt.



Zusammenstellung der etwa 360 Typen, die zum Notensatze erforderlich sind
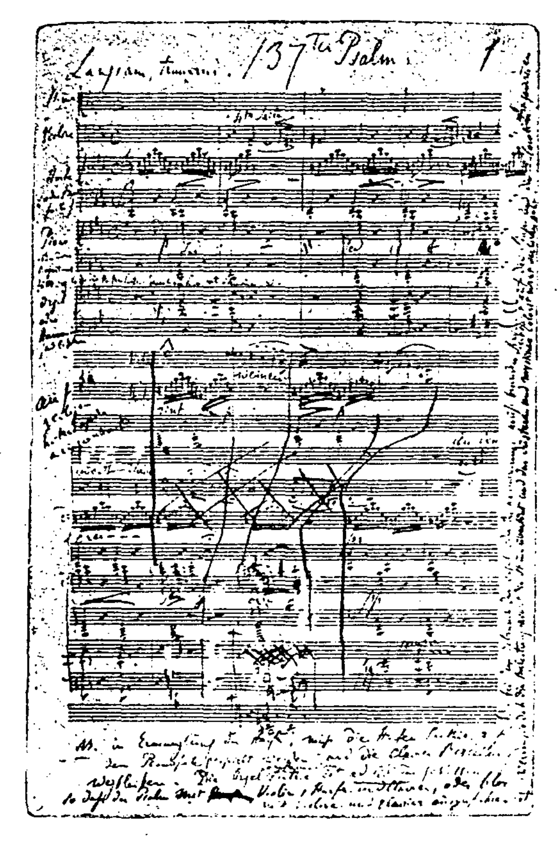
In Fällen, wo es weniger auf eine schöne graphische Darstellung als auf Billigkeit ankommt, wie z. B. bei Orchesterpartituren, Orchesterstimmen und dergleichen wird das oben zuletzt erwähnte Verfahren, die Notenautographie angewendet. Hierbei werden die Noten mit fetthaltiger sogenannter autographischer Tinte auf stark geleimtes oder auch mit einer Stärkeschicht überstrichenes Papier geschrieben, um ein völliges Uebertragen des Geschriebenen auf den lithographischen Stein (5 bis 10 Zentimeter starke Kalkschieferplatten, die bei Solnhofen in Bayern gebrochen werden) bzw. das Druckblech zu bewerkstelligen. Ein besonderes Ueberstreichen mit einer dünnen Lösung von arabischem Gummi und schwachen Säuren bewirkt, daß die nicht von dem Geschriebenen bedeckten Teile des Steines oder der Blechplatte für Wasser empfänglich und somit für Druckfarbe abstoßend sind. Die fetthaltigen Schriften nehmen die Druckfarbe von den Farbwalzen an und geben sie auf das Druckpapier weiter. Auch beim Autographie-Ueberdruckverfahren ist es wie beim Notensatz- und Notenstichverfahren möglich, verschiedene Seiten auf einen großen Stein oder ein großes Blech zu übertragen und so an Druckkosten zu sparen.

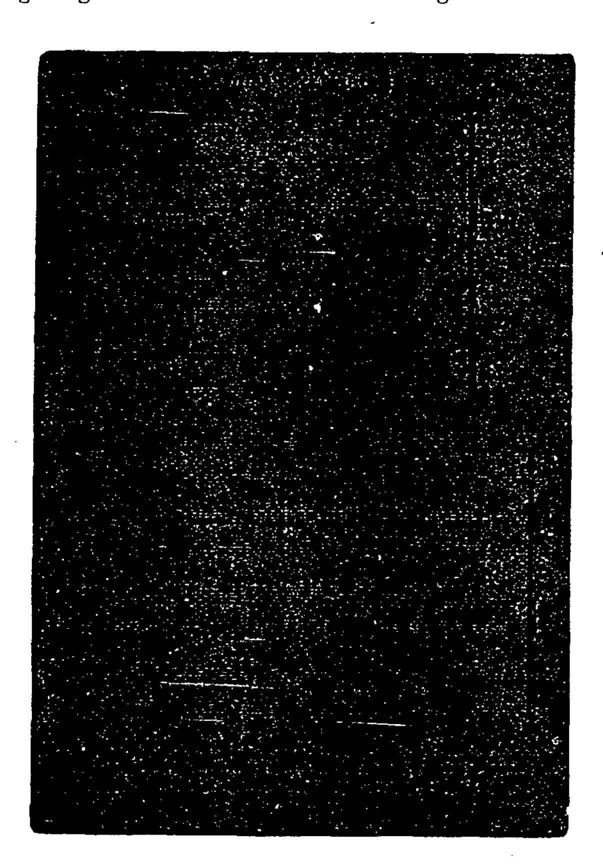
Nun endlich kommen wir zu dem am meisten angewendeten Herstellungsverfahren, zu dem Notenstich. Dieser ist nahe verwandt mit den Kupferstichen, Radierungen, Lithographien und Holzschnitten, stellt aber keine original-künstlerische Leistung wie die Letztgenannten dar, sondern ist, genau wie der Schriftsatz, die graphische Form des handschriftlichen Ausdrucks der Gedanken des Komponisten. Schon zu Joh. Seb. Bachs Zeiten war der Notenstich bekannt. Bach selbst hat sein Werk „Kunst der Fuge" eigenhändig zu stechen begonnen, ist aber über dieser Arbeit fast erblindet, so daß Carl Philipp Emanuel Bach den Stich dieses Werkes im Jahre 1752 beendete.

Der Notenstich wird nicht ausschließlich mit dem Stichel hergestellt, wie der Name vermuten lassen könnte, sondern es werden alle Zeichen von unveränderlicher Form, wie die Notenköpfe, Schlüssel, Vorzeichnungen, Schrift usw. mit Stahlstempeln in die Platten eingeschlagen. Die Notenlinien werden mit dem fünfzähnigen stählernen Rastrale in die Platten eingezogen, und die übrigen Teile, wie Stiele, Balken, Bindebogen usw., die den jeweiligen Umständen entsprechend veränderte Form und

Lage haben, werden mit stählernen Sticheln ausgeführt. Die Notenplatten werden aus einer Legierung von Zinn, Antimon und Blei gegossen und auf eine Stärke von ungefähr 1 Millimeter abgehobelt. Die Arbeit des Notenstechers beginnt mit dem genauen Auszählen der Takte und Anmerken der Systeme im Manuskript. Er muß genau festsetzen, wieviel Takte auf jedes System, wieviel Systeme auf jede Seite genommen werden können, und besonders darauf achten, daß an das Ende der rechts liegenden Seite eine günstige Stelle für das Hantierungen des Notenstiches von neuem ausgeführt werden.

Der Druck der Noten wurde bis etwa in die Mitte des vorigen Jahrhunderts direkt von den gestochenen Platten bewirkt, also in derselben umständlichen Weise des Einschwärzens und Abziehens der einzelnen Platte bei jedem Drucke, wie der Korrekturenabzieher den Korrekturabzug abnimmt, oder wie es noch heute beim Handpressen-Kupferdruck der Fall ist. Die starke Steigerung des Musikalienbedarfs verlangte nach einem





Stark verkleinerte Wiedergabe einer Manuskriptseite von Franz Liszt samt Abbildung der Notenplatte, welche dieses Manuskript „gestochen" zeigt

Veranschaulicht, daß auch der Notenstecher (gleich dem Setzer) mit schwierigen Manuskripten zu kämpfen hat

Umwenden kommt. Alsdann werden die Notenlinien auf der Platte vormarkiert, nach beendeter Einteilung mit dem Rastrale eingezogen, und alle musikalischen Zeichen, wie Notenköpfe, Stiele, Balken, Pausen, Vorzeichnungen usw., sowie etwaige Schrift mit einem stumpfen Stahlgriffel leicht vorgezeichnet. An diesen ersten Arbeitsgang des Stechers schließt sich das Schlagen der unveränderlichen Zeichen mit den Stahlstempeln und das eigentliche Stechen, das Gravieren der veränderlichen Zeichen an. Nach Befreiung der Platte von dem sich beim Stechen ansetzenden Grat, kommt sie zum Korrekturenabzieher, der sie einschwärzt und auf einer Kupferdruckhandpresse den Korrekturabzug abnimmt. Zur Ausführung von Korrekturen muß an der zu berichtigenden Stelle zunächst wieder eine ebene Plattenoberfläche hergestellt werden, was durch Vortreiben von der Rückseite der Platte und durch Glattschaben der wiederhergestellten Fläche erzielt wird. Auf dieser glatten Fläche können dann alle leistungsfähigerem Druckverfahren für den Notendruck, und diesem entsprach der Schnellpressendruck. Allerdings beruht der Schnellpressen-Musikaliendruck nicht auf der Beibehaltung des direkten Plattendruckes, sondern auf dem Umdruckverfahren, indem von der gestochenen Platte auf der Kupferdruckhandpresse ein Abzug mit fetthaltiger Farbe auf chinesisches Papier gemacht und dann in einer Steindruckhandpresse auf einen lithographischen Stein oder ein Druckblech übergedruckt wird. Von einem solchen Umdruck, der je nach Format und Höhe der Auflage vier, acht oder auch sechzehn Seiten vereinigt, wird dann in der Steindruckschnellpresse oder der Zinkdruck-Rotationsmaschine die Auflage gedruckt. Das Farbgeben wird wie bei dem authographischen Notendruck durch die Gegensätze von Wasser und fetthaltiger Farbe bewirkt.

Der Musikaliendruck ist einschließlich des Notenstichs die Spezialität weniger Druckanstalten geblieben, die sich außer in Leipzig nur in einigen großen Städten

Europas und Nordamerikas befinden. Diese auffällige Erscheinung erklärt sich teils aus der schwierigen Technik des Notenstichs und Musikaliendrucks, teils aus dem Umstande, das der Bedarf an Musikalien viel geringer ist als der Bedarf an Büchern, so daß naturgemäß nur eine kleinere Anzahl von Musikaliendruckereien Beschäftigung haben kann. Ueberdies begünstigt die Internationalität der Tonsprache bzw. der Notenschrift die Konzentration der Herstellung, die namentlich in Leipzig in die Erscheinung tritt, das in seinen wenigen großen Musikalien-Druckanstalten wohl mehr Personen in diesem graphischen Spezialzweige beschäftigt als alle übrigen Städte der Welt zusammen genommen.

Aufruf zur Errichtung eines Grabdenkmales für Hugo Riemann

Die ungezählten Freunde, Kollegen und Schüler Hugo Riemanns werden es als eine Ehrenpflicht erachten, beizutragen zur Errichtung eines Grabdenkmales, dessen Ausführung bewährter Künstlerhand anvertraut werden soll. Der unterzeichnete Ausschuß bittet hierdurch alle, die sich dem Forscher, dem Musikpädagogen, dem Schöpfer der Phrasierung zu Dank verpflichtet fühlen, also auch die, denen er nur aus seinen Werken bekannt geworden ist, mitzuhelfen, daß seine letzte Ruhestätte auf dem Leipziger Südfriedhofe ein seiner Bedeutung würdiges Aeußere gewinne. Beiträge wolle man bis zum 10. Juli d. J., an dem sich Riemanns Todestag zum ersten Male jährt, an das Postscheckamt Leipzig unter Nr. 60962, Ausschuß zur Errichtung eines Hugo-Riemann-Grabdenkmales Leipzig, überweisen. Ueber die Eingänge wird s. Zt. in der Zeitschrift für Musik, Leipzig (früher Neue Zeitschrift für Musik), quittiert werden.

Der Ausschuß

zur Errichtung eines Grabdenkmales für Hugo Riemann
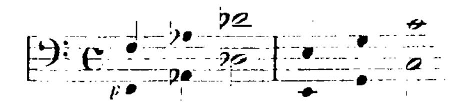
Prof. Dr. Hermann Abert, Halle a. S.; Prof. Dr. Guido Adler, Wien; Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin; Dr. Alfred Einstein, München; Geh. Regierungsrat Prof. Dr. phil. et jur. Max Friedländer, Berlin; Dr. Theodor von Frimmel, Wien; Prof. Dr. Carl Fuchs, Danzig; Prof. Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen; Prof. Dr. Engelbert Humperdinck, Berlin; Max Kalbeck, Wien; Prof. Dr. Theodor Kroyer, München; Dr. Hans Joachim Moser, Halle a. S.; Prof. Dr. Hermann Müller, Paderborn; Geh. Hofrat Prof. Arthur Nikisch, Leipzig; Prof. Siegfried Ochs, Berlin; Generalmusikdirektor Prof. Dr. Hans Pfitzner, München; Prof. Dr. jur. et phil. Artur Prüfer, Leipzig; Prof. Dr. Curt Sachs, Berlin; Prof. Dr. Adolf Sandberger, München; Prof. Dr. Arnold Schering, Leipzig; Dr. Daniel François Scheurleer, Haag; Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Bonn; Prof. Dr. Max Schneider, Breslau; Dr. Georg Schünemann, Berlin; Prof. Georg Schumann, Berlin; Prof. Dr. Rudolf Schwartz, Leipzig; Prof. Dr. Friedrich Spitta, Göttingen; Dr. Max Unger, Leipzig; Generalmusikdirektor Bruno Walter, München; Prof. Dr. Karl Weinmann, Regensburg; Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin.
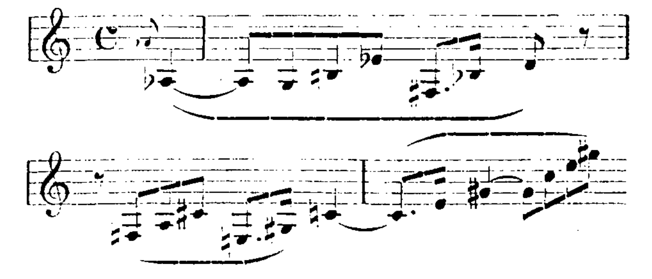
* * *

Herr Prof. Dr. Carl Fuchs, in Danzig hat für obigen Zweck den Ertrag von drei Klavierabenden bestimmt. Wer ahmt das schöne Beispiel nach?

Ein Faust-Thema

Die Beobachtung, die mit jedem Konzerte zu herberer Deutlichkeit anwächst: daß die Sänger selbst in Schuberts Liederfülle nur die allgemeinsten, der verruchten „Popularität" folgenden Werke sich zu eigen gemacht und einigermaßen durchlebt haben, macht es begreiflich, daß eine der reifsten, erhabensten Schöpfungen des Meisters bisher schmerzlich übersehen und vernachlässigt wurde. Im fünften Bande der Peters-Ausgabe findet sich die „Szene aus Faust" (Gretchen im Dome). Nun mag zugestanden werden, daß gerade dieses Lied ungewöhnliche Anforderungen erhebt, infolge seiner dem Drama entsprechenden Mannigfaltigkeit der Darstellung und Leidenschaftlichkeit. Gretchen, der böse Geist und der Gesang der Gemeinde — sie werden von einer Sängerin schwerlich völlig zu bewältigen und zu gestalten sein, abgesehen von dem geforderten stimmlichen Umfange. Indessen — dieser Umstand bietet kein Hindernis, sich hingebungsvoll und andächtig in Schuberts Werk zu verlieren; die Macht der Empfindung, die Unmittelbarkeit der Erfahrung sind allein vermögend, schon um dieser Gabe willen Schuberts ragende Bedeutung zu verbürgen. Worauf aber an dieser Stelle besonders hingewiesen sei, das ist das Thema des Liedes, das schleichend, bangend, gedämpft hinanzittert wie eine undeutliche, raunende Mahnung.



Und nun vergleiche man den Beginn der Faust-Symphonie Franz Liszts mit diesem Thema, um sogleich einer auffallenden Uebereinstimmung inne zu werden.



Auch hier das Verhüllte, Fragende; bezeichnend die Durchführung des übermäßigen Dreiklanges, wodurch ein Schweben und Beben erzeugt wird, das bei Schubert nur angedeutet und erst durch den Gesang völlig erreicht und vollbracht wird.

Da es sich in beiden Fällen um Goethes Dichtung handelt, so erscheint die Aehnlichkeit um so nachdrücklicher — ein erneuter Beweis dafür, daß es in der Kunst Augenblicke gibt, welche eine verschwiegene Uebereinstimmung auch in den gegensätzlichen Naturen erzeugen kann durch die Fülle und Ganzheit der Beseelung und Durchgeistigung. E. L. Schellenberg.

Der Fremde

Phantastische Oper in vier Bildern. Text von Franz Rauch, Musik von Hugo Kaun

Uraufführung an der Dresdener Landesoper am 24. Februar, besprochen von Dr. Max Unger

Die neue Oper Kauns hat auf die große Menge der Opernbesucher Dresdens eine so starke äußere Wirkung ausgeübt und soll sie noch ausüben, wie hier kaum eine zweite im Laufe der etzten Jahre bei ihrer Ur- oder Erstaufführung. Sogar Straußens schattenlose Frau sah sich damit unfreiwillig in den Schatten gestellt. Wer eine kritischere Sonde anzulegen imstande ist, wird dem Erfolg nicht bedingungslos beipflichten können, mindestens nicht in der Richtung nach seinen stärksten Auswirkungsseiten, denen der Handlung und des Textes; aber es bleibt an dem Werke besonders musikalisch so viel des Guten, daß man sich über die zugkräftige Wirkung von Herzen freuen kann.



Phot. M. Herzfeld, Dresden

Friedrich Plaschke (Der Fremde) Erna Fiebiger-Peisker (Martha) Hans Lange (Tobias)



Phot. M. Herzfeld, Dresden

Elisabeth Rethberg (Prinzessin Godiva) Friedrich Plaschke (Der Fremde) Richard Tauber (Hein)

Dem Textbuche liegt die Grimmsche Mär vom Gevatter Tod zugrunde. — Der „Fremde" hebt höchsteigenknochenhändig des Waldhüters Tobias Söhnchen Hein unter der Bedingung aus der Taufe, daß er diesen mit dem 13. Jahre den Eltern fortnehmen darf. Dafür soll dem Knaben hoher Ruhm und Macht werden. Hein wird Arzt, kommt in gehobene Lebenskreise. Den Erwachsenen vereidigt der Fremde auf den freiwilligen Verzicht der Liebe, wofür ihm die übermenschliche Kraft wird, auch die hoffnungslosesten Leiden anderer zu heilen. Was kommt, ist nicht schwer zu erraten: der Gewissenskampf zwischen Pflicht und Liebe. An einer Königstochter Godiva bewährt Hein seine Kraft. Mit einer kleinen Besonderheit sucht sich der Textdichter Rauch einen annehmbaren literarischen Abgang zu verschaffen: Der unheimliche Gesell tritt selbst an die Stelle Heins und verwirkt mit seinem Kusse das Leben der Maid. Sie erkrankt aufs neue, der zum Edelmanne erhobene Helfer, der inzwischen wegen seiner Liebe zu Godiva Landes verwiesen war, kehrt zurück. Nach dem Tode der Geliebten gilt das Leben auch Hein nichts mehr; er stirbt schließlich gleichfalls am Kusse des „besiegten Siegers", eben des Todes.

Die Frage, ob der Text an sich für eine waschechte Oper geeignet sei, ist unbedingt zu bejahen. (Der Wissende wird verstehen, daß er mit dieser Urteil nicht als Muster eines wirklich guten Buches hingestellt zu werden braucht.) Es geht ja auch genug darin vor; ein Ballett und Menschenzüge, Szenenwechsel und sonstige Augenweide tun das übrige, und die Geschichte wickelt sich immerhin kurzweilig ab. Der Tondichter hält sich vor-

nehmlich an die vielen Gelegenheiten, seine große Begabung für die lyrische Untermalung des Textes zu bekunden. So ist beispielsweise das Wiegenlied im ersten Bilde sehr reizvoll, so die Liebesszenen in den beiden letzten überzeugend gut getroffen. Von Leitmotivik macht er erfreulicherweise nur sparsam Gebrauch. Wie bei jedem Tondichter, der sich natürlich entwickelt hat, sind im übrigen auch bei Kaun äußere Einflüsse festzustellen; sie stören aber nicht, weil sie durch eine in sich gefestigte Persönlichkeit gegangen sind. Etwas kühn ist im dritten Bilde immerhin der Seitensprung in die große Oper. So schön aber das Sinnige und Minnige bis zu einem starken Wärmegrade in der Musik gesteigert wird — einer wesentlichen Eigenschaft ermangelt sie doch noch: Sie vermag das Grauliche, Unheimliche, das über diesen vier Bildern liegt, nicht völlig glaubhaft zu machen. Das fällt zwar ziemlich ins Gewicht, doch bleibt für des Tondichters große Kunst, die sich ebenso auf den instrumentalen wie auf den ausgezeichnet gesetzten gesanglichen Teil erstreckt, gewiß mehr als bloße Hochachtung übrig. Kaun ist eben, wenn ihn seine Wesensart auch mehr von der Oper weg zur absoluten Musik weist, gegenwärtig der Besten einer.
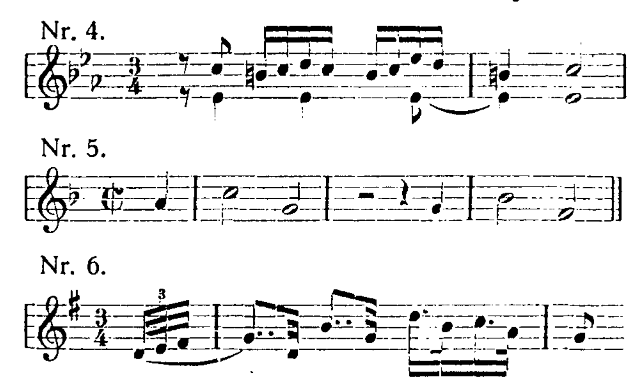


Phot. M. Herzfeld, Dresden

Robert Burg (Der König) Elisabeth Rehtberg (Prinzessin Godiva)

Die Dresdener hatten alle Ehre darein gesetzt, die Uraufführung so eindrucksvoll wie möglich zu gestalten. An den Leistungen Friedrich Plaschkes als Tod und Elisabeth Rethbergs als Königstochter Godiva etwas in irgendeiner Hinsicht aussetzen wollen, hieße Nörgelei. An Richard Taubers Hein blieb darstellerisch ein kleiner Erdenrest hängen. Von den andern Darstellern, die sich größtenteils gut in ihre Rollen eingelebt hatten, hier nur die wichtigsten Namen: Hanns Lange und Erna Fiebiger-Peisker stellten das Waldhütersehepaar, Robert Burg den König. In Fritz Reiner hatten Orchester und Sänger einen Anführer von starker Einfühlung und großer Umsicht. Nur der sonst schön und rein singende Chor tat zuzeiten, als ob ihn die Sache nichts angehe. Die Spielleitung d'Arnals ging wie am Schnürchen und war trefflich auf die Bühnenbilder von Barnowsky und Hasait abgestimmt. Ganz auffallend war, wie die Zuschauer erst vom dritten Bilde an, wo Macht und Glanz ihren Gipfelpunkt erreichten, warm und wärmer wurden, so daß nach dem vierten ein durchschlagender Erfolg festgestellt werden konnte, der den Tondichter samt Hauptdarstellern, Spielleiter und Kapellmeister immer wieder vor die Rampe gebot. Und es scheint nach neueren Nachrichten aus Dresden, daß dieser Erfolg dem Werke auch ferner treu bleiben will.

Preisrätsel der Z. f. M.: „Von Bach bis Brahms“



Wer kennt den Komponisten?

Hiermit bringen wir die erste Fortsetzung unserer aus 18 Notenbeispielen bestehenden Themen-Reihe Nr. 4—6. Wer von unseren Abonnenten kennt die Komponisten?

Die zwölf besten Lösungen werden mit je einem Prachtband eines ganz nach Belieben des Preisträgers zu wählenden Musikwerkes belohnt werden. Für den 1. Preis ist, wenn der Preisträger keinen besonderen Wunsch äußert, vorgesehen:

BEETHOVEN, SÄMTLICHE SYMPHONIEN IN PARTITUR-AUSGABE VON BREITKOPF & HÄRTEL

im Gesamtwert von 120 M.

Der zwölfte Preis soll einen Mindestwert von 10 M. haben.

Im ersten Julihefte erscheint eine Lösungskarte, die auszuschneiden und mit den Lösungen (Name, Vorname und Opuszahl) sowie mit der Adresse des Einsenders versehen bis spätestens 15. Juli an die Schriftleitung der Z. f. M. einzusenden ist.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

In meinem heutigen Briefe muß ich zunächst des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg gedenken, wo Meyerbeers Prophet seinen Einzug hielt. Die alte, an echter positiver Musik so reiche Oper war von Direktor Hartmann so geschickt bearbeitet und inszeniert worden, daß die Schwächen ihres Textbuches nirgends zutage traten und die Handlung klar wie ein roter Faden durchlief. Das wurde allerdings auch mittels einer markanten Herausarbeitung der schauspielerischen Leistung erreicht. Dazu erschien die Szene in einer Pracht, die anerkanntermaßen selbst die Staatsoper beschämte. Man hatte hier auch das Wagnis unternommen, die Kirchenszene vor dem Hochaltare und mit der heiligen Meßhandlung zu spielen, was bekanntlich das Originaltextbuch ängstlich vermied. Es glückte vollkommen, und nirgends regte sich Widerspruch. Die einschneidendsten Veränderungen zeigte wieder der Schlußakt. Von den Darstellern boten Laubenthal in der Titelrolle und vor allem Emma Vilmar-Harsen als Fides Leistungen ersten Ranges dar. Eduard Mörike machte sich um die musikalische Leitung, unter der besonders der so meister- und musterhaft gehandhabte Orchestersatz zur Geltung kam, verdient; Felix Lagenpusch um die Regie. Trotz des blasierten Höhnens gewisser in der Moderne verrannter Zeitungsstimmen, fanden alle Aufführungen bei ausverkauftem Hause und mit ungewöhnlichem Erfolge statt, was nicht einmal „Mache" war, also immerhin zu denken gibt.

Besagter Eduard Mörike nun führte noch eine Unternehmung aus, die bislang noch nicht dagewesen war. Er hielt an sechs Abenden erläuternde Vorträge über Beethovens sämtliche Symphonien und führte das betreffende Werk jedesmal dazu im Originale vor, wozu er das Blüthnerorchester engagiert hatte. Auch die neunte kam in dieser Weise theoretisch wie praktisch vor ein kunsternstes Publikum, das den großen Blüthnersaal dicht besetzt hatte und die geschäftsneidischen Angriffe, die der für solche Dinge außerordentlich begabte Kapellmeister in einer gewissen Berliner Tagespresse über sich ergehen lassen mußte, völlig ignorierte.

Sonst verliefen die zahlreichen Symphoniekonzerte in der gewohnten Weise. Das zweite von dem Wiener Reichenberger brachte an selten gewordenen älteren Werken Haydns Abendsymphonie und Schumanns erste in B-dur, die ehedem so gern und oft gespielt wurde; als Neuheit die Schrekersche „Ouvertüre zu einem Drama", das vielleicht „Viel Lärm um Nichts" heißt. Sie klang gleich anfangs wie ein verstimmtes Klavier und wirkte nach dem reinen Satze einer Arie aus Mozarts Oper Titus wie eine ästhetische bzw. unästhetische Ohrfeige. Die Arie wurde von Frau Hoffmann-Onegin wunderschön gesungen, ebenso noch drei Orchesterlieder von Berlioz. Der genannte Schreker ist natürlich noch konservativ gegen seinen Wiener Mitbürger Schönberg, für den sich der Musikfuturist Scherchen nun auch noch als Konzertredner ins Zeug legen zu müssen glaubte, nachdem er die Geschmacklosigkeit beging, die sogenannte Kammersymphonie gleich zweimal spielen zu lassen. Was diese Leute dabei für eine Harmoniebildung verraten, ist geradezu wunderbar. Unser Terzenbau der Akkorde sei ausgeleiert; es müsse nunmehr die Aera des Quartenbaues eingeführt werden. Dieser ist aber nun weiter nichts, als die Anwendung der Undezimen- und Terzdezimenakkorde mit jenen Auslassungen, die man unter Umständen schon beim vier- und dreistimmigen Satze in den Drei- und Vierklängen (Septimenakkorden) vornehmen muß. So ist z. B. der schöne Quartenbauakkord g—c—f—h—e nichts als der Terzdezimenakkord g—h—f—c—e in anderer Lage. Nein, ihr superklugen Neutöner: unter Beibehaltung unseres temperierten Vierteltonsystemes könnt ihr nicht aus dem Terzenbaue herauskommen; wenn euch da nichts Gescheidtes mehr einfällt, dann müßt ihr schon Busonis einsichtsvollerem Vorschlage folgen und das Dritteltonsystem einführen, was euch aber unüberwindliche Schwierigkeiten machen dürfte. Von Busoni nun, der gegen Schönberg ebenfalls wie ein schlichter Klassiker anmutet, führte der Musikfuturist Scherchen im jüngsten Konzerte seiner „Neuen Musikgesellschaft E. V." das Konzertino für Klarinette und eine Reihe modernster Katzenmusiken auf, unter denen auch ein Klavierkonzert des Musikbolschewisten Bartok paradierte. Gegen den ist nun wieder Schönberg ein harmloser Waisenknabe. Was seine „Musik" bedeutet, geht am besten daraus hervor, daß mit ihr selbst das Philharmonische Orchester, das doch wirklich mit allen Hunden gehetzt ist, nicht zurechtkommen konnte, als der Wiener Dirigent Strasser — in Wien hat ja der Teufel all dieses Unkraut gesät — ihren Import versuchte. Dem Publikum wurde dann aufgebunden, es wären die Stimmen nicht rechtzeitig eingetroffen. Wer's nicht glaubt, bezahlt einen Taler.

In der Kammermusik fiel besonders auf, daß unsere Streichquartette vorzugsweise das Streichquintett und das Klarinettenquintett pflegten. Nur Adolf Busch blieb den traditionellen drei Streichquartetten treu und schlug mit deren ideal vollkommener Ausführung wieder alles. Er hatte auch ein eigenes, eine Serenade Op. 16 auf dem Programme. Im ersten Satze ist der Serenadenton höchst glücklich getroffen, die andern verlieren sich aber in schwerblütiges Grübeln. So errang das schwierige Werk nur einen Achtungserfolg. Schön war der erste Abend von Walter Hillers „Niedersächsischer Musikvereinigung", der von den Solobläsern des Philharmonischen Orchesters — Harzer (Flöte), Kern (Oboe), Schrader (Klarinette), Schumann (Horn), Moritz (Fagott) — Rose Walter (Sopran) und Max Saal (Klavier) ausgeführt wurde: Mozarts Es-dur-Quintett, Beethovens Hornsonate, Thuilles Sextett, Schuberts „Hirt auf dem Felsen" und Händels Nachtigallenarie. Die Sängerin war ausgezeichnet, der Klavierist zu indifferent, zu wenig spezifischer Pianist. Wenn diese sonst zu viel im Kammermusikspiele geben, gab er zu wenig. So sank die Klavierstimme der Hornsonate zur nichtigen Begleitung herab, und der Hornist blies auch dort Solo, wo er nur Fülltöne zur Klavierstimme auszuführen hatte.

Auf vokalem Gebiete traf man u. a. eine Aufführung von Beethovens Missa Solemnis durch den Kittelschen Chor, eine anerkennenswerte Leistung. Die Männergesangsvereinigung ehemaliger Schüler des Berliner Domchores begann mit zwei Motetten des aus der Leipziger Schule stammenden Organisten Wolfgang Reimann, welche dreistimmig gesetzt waren. Ich habe stets für den dreistimmigen Männerchorsatz plädiert, da er der naturgemäße ist und für polyphone Entwicklungen Raum läßt. Aus gleichem Grunde sollte es im Frauenchore bei der Dreistimmigkeit bleiben. Die Natur gab uns eine hohe, mittlere und tiefe Frauen- wie Männerstimme, was die älteren italischen Meister auch in ihren Opernchören, soweit sie Männerchöre sind, wohl bedachten. Der Frauenchor Klara Krauses, der uns ebenfalls seine tüchtigen Leistungen in einem abwechslungsreichen Konzerte darbot, regte diese Ideen weiter an. Hier trat auch Robert Kahn mit neuen,

musikschönen Kompositionen auf. Die Singakademie aber brachte Otto Taubmanns Deutsche Messe, ein bereits anerkanntes Werk, heraus.

Von der Uebermenge der Solistenkonzerte muß ich im allgemeinen schweigen; ich will nur kurz zwei erwähnen: Elsa Jacobs sang mit dem Philharmonischen Orchester unter Direktion Meyrowitz' eine Reihe von Arien und Liedern, ohne sich jedoch als eine Sopranistin höheren Ranges auszuweisen. Dagegen regte das Konzert des Geigers Butze-Haße um so mehr an. Hier dirigierte Pauzner aus Düsseldorf das Blüthnerorchester. In seiner schlichten, großen Art gestaltete er Beethovens B-dur-Symphonie zu einem bemerkenswerten Ereignisse. Davor und danach spielte der Konzertgeber Bachs E-dur-Konzert und das von Brahms. Der Krieg hatte ihn übel zugerichtet; um so rühmlicher waren die dargebotenen Leistungen. Leider wurden sie von einem zu stark besetzten Orchester erdrückt, auf dem noch dazu die Orgel wie Blei lag. Auch war sie verstimmt, wogegen sich der Organist durch andere Registerwahl hätte bemühen müssen. Die Orgel ist hier überhaupt falsch und stillos, das Klavier das einzig richtige.

AUS WIEN

Von Prof. D. Th. Helm

Seit Beginn der neuen Spielzeit in Oper und Konzert hat sich bei uns manches bedeutsam verändert. So hat die „Volksoper" — ihre Wiedereröffnung am 1. September 1919 — an Stelle des bisherigen gewiß recht tüchtigen, aber zugleich konventionell nüchternen Direktors, Raoul Mader, einen neuen in der Person des weltmännisch eleganten und temperamentvollen Felix Weingartner gewonnen. Die „Staatsoper" dagegen — Eröffnung am 15. September — behielt zwar nominell als Hauptdirigenten Prof. Franz Schalk, ihren eigentlichen künstlerischen Leiter aber erlangte sie in Dr. Richard Strauß und hiermit auch ihre Hauptzugkraft auf das Publikum.

Zum Staunen, wie Weingartner in kürzester Frist das Orchester der Volksoper förmlich zu reponieren wußte. In der Eröffnungsvorstellung („Meistersinger"!) glaubte man buchstäblich das unübertreffliche Philharmonische der Hofoper zu hören.

Die Soli freilich, „so weit die vorhandenen Kräfte reichen" — um das seither so oft zitierte, berühmte Wort R. Wagners gelegentlich des von ihm im November 1875 in der damaligen Hofoper neuinszenierten „Tannhäuser" neuerdings zu gebrauchen. In der Staatsoper bekanntlich das Hauptereignis die Uraufführung von R. Strauß' „Die Frau ohne Schatten" — worauf, da es gewiß noch in alter Erinnerung, hier nicht nötig zurückzukommen.

Was die Konzerte betrifft, so ist Weingartner trotz seiner Neuanstellung an der Volksoper den durch ihn so glänzend geführten „Philharmonischen" auch jetzt wieder als schneidiger Dirigent erhalten geblieben. Diesen ist aber eine gefährliche Konkurrenz erwachsen in den gleichfalls im großen Musikvereinssaale stattfindenden Sinfonieabenden des „Wiener Tonkünstlerorchesters" unter seinem neuen Dirigenten Wilhelm Furtwängler. Aus „nationalistischen" Gründen hat der bisherige heißblütige „Slawe" Oskar Nedbal dem echt germanisch blonden Mannheimer Wilhelm Furtwängler weichen müssen und hat das Unternehmen hiermit wahrlich keinen schlechten Tausch gemacht.

Dem hinreißenden Brio Nedbals stellt sich in Furtwänglers Darbietungen eine objektive Abgeklärtheit (die zugleich durchaus beseelt!) entgegen, als könne es nicht anders sein. Man darf hier von vollendeten Musteraufführungen sprechen, bis auf ganz kleine Bedenken über die Auffassung dieser und jener Stelle, die aber eben mehr subjektiv.

Bisher fanden unter Furtwängler fünf dieser Sinfonieabende des Tonkünstlerorchesters satt, deren Programm sich so gestaltete. 1. Abend am 16. X. 1919: A Jove principum: ein prachtvolles Beethoven-Programm in nachstehender Reihenfolge: Coriolan-Ouvertüre — 6. Sinfonie (pastorale) — 5. Sinfonie C-moll herrlich, ja nahezu ideal durchgeführt. Höchstens bei der C-moll-Sinfonie konnte man die Wiedergabe des 1. Satzes durch die Philharmoniker unter Weingartner noch packender, fulminanter finden. Das Publikum war aber schon an diesem ersten Abend für Furtwängler begeistert — man empfing ihn nicht nur stürmisch, sondern rief ihn dann auch immer von neuem hervor.

2. Abend am 6. XI. 1919: Ein ganz verschiedenartiges, buntes Programm. Zuerst die altbekannte, liebe Freischütz-Ouvertüre — durch die hinreißende Wiedergabe in völlig neuem Lichte erstrahlend und mit riesigem Beifall aufgenommen. Sodann ein Stück modernster russischer Musik: Rachmaninoff, interessantes, aber stellenweise auch sehr bizarres Klavierkonzert Nr. 2 C-moll. Solo: Wiens gewaltigste Klavier-Amazone Vera Schapira (eigentlich verehlichte — Specht!). — Ihre Leistung durch vollendete Technik, Kraft, Bravour, Gedächtnistreue imponierend, aber innerlich kalt lassend (dies wenigstens die Empfindung des Schreibers dieser Zeilen). An großem Beifall hat es der kühnen Virtuosin (die, nebenbei gesagt, auch in etwas allzu kühnem „Dekolleté" erschien!) beim Publikum durchaus nicht gefehlt.

Zum Schluß: Rich. Strauß' „Sinfonia domestica: auch hier die überaus komplizierte Polyphonie dieses merkwürdigen Stückes von Furtwängler erstaunlich herausgebracht. Daher die Aufnahme der „Domestica", die wärmste, einhelligste, deren wir uns in Wien erinnern.

3. Abend am 27. XI. 1919: Berlioz' Ouvertüre „Benvento Cellini" — mit der rechten gewaltigen Schallwirkung herausgebracht. Beethovens Violinkonzert — solistisch von der noch ganz jugendlichen, vielleicht erst 12—13jährigen Erna Rubinstein nicht nur technisch vollendet, sondern namentlich auch so innig wiedergegeben, daß sie viele zu Tränen rührte. Sie wurde dadurch auch an diesem Abend zur eigentlichen Heldin desselben. Zum Schluß: Schuberts große C-dur-Sinfonie Nr. 7. Direktion und Spiel durchaus kongenial — daher das grandiose, anfangs in Wien so wenig verstandene Werk, wieder völlig durchgeschlagen.

4. Abend am 8. I. 1920: Schumanns IV. Sinfonie D-moll. Brahms Klavierkonzert B-dur, Solo: Edwin Fischer. Beethovens Leonore Nr. 3. Die Orchesteraufführungen auf gewohnter Höhe. Die Sololeistung des Herrn Edw. Fischer (der sich nur äußerlich auf einen zweiten d'Albert hinausspielt!) weniger eindrucksvoll.

5. Abend am 5. II. 1920: Reger: Variationen über ein Thema von Mozart (dasselbe, welches Mozart selbst als Thema der Variationen seiner A-dur-Sonate [mit dem Alla Turca zuletzt] wählte). — Auch der Eindruck der Regerschen Orchestervariationen ein sehr befriedigender, das Ganze aber doch nur ein Vorspiel zu der Hauptnummer des Abends. Liszts unsterbliche Faust-Sinfonie, die so herrlich interpretiert wie jetzt von Furtwängler in Wien noch nie gehört und darum auch so enthusiastisch applaudiert wurde, wie eben diesmal. Auch die verdienstlichen Leistungen des Tenoristen Hermann Gallos und des Männerchores des Sängerbundes „Dreizehnlinden" in dem ergreifenden Chorus mysticus („Alles Vergängliche") am Schlusse, dürfen über der phänomenal hinreißenden Wirkung des ganzen,

mit Liszts Herzensblut geschriebenen Riesenwerkes nicht vergessen werden.

Uebrigens, wenn wir die bisher veranstalteten fünf Sinfonieabende des Tonkünstlerorchesters zusammenfassen, erstaunlich, was Furtwängler daraus gemacht hat. Es ist gegen früher kaum zu erkennen und steht dem unübertrefflichen Philharmonischen jetzt durchaus nicht mehr nach.

Uebrigens war das ursprüngliche Material des Orchesters der von F. Löwe dirigierten Sinfonieabende des Konzertvereins und des Tonkünstlerorchesters ziemlich analog — namentlich während der Kriegszeit wurden die einzelnen Mitglieder wechselseitig ausgeliehen. Von den Sinfonieabenden des Konzertvereins haben bisher vier stattgefunden — der erste am 29. XI. mit folgendem Programm: Haydns Symphonie D-dur (eine der großen und schönsten Londoner!) — nach den ersten drei ersten Sätzen rührte sich keine Hand, erst das äußerst lebhaft genommene Finale wurde entsprechend applaudiert. Rich Strauß' Bläser-Serenade bekanntlich ein harmloses, einfaches Jugendwerk, dem sich aber ein schon vollgültiges Stück desselben Meisters ausschloß, seine erst nach dem „Don Juan" wahrhaft bedeutende sinfonische Dichtung „Macbeth", welche auch diesmal großen Eindruck zu machen schien. Endlich Beethovens 5. Symphonie C-moll, recht schön gespielt, aber doch nicht so hinreißend wie im 1. Konzert des Tonkünstlerorchesters unter Furtwängler, auch die Akustik des großen Konzerthaussaales gerade für dieses herrliche Werk weit weniger günstig. Immerhin zum Schluß lebhafter Beifall und Hervorruf Löwes.

Der zweite Sinfonieabend am 12. XI.: Beethovens Leonore Nr. 2. G. Mahlers Symphonie Nr. 1, D-dur. Pfitzners Ouvertüre zum Christelflein und zu Kleists „Kätchen von Heilbronn". — Die Ouvertüre zum Christelflein setzt durchaus die Kenntnis des Märchens voraus, ohne dieses bleibt sie im wesentlichen unverständlich. Wirksamer die andere Ouvertüre. Der stärkste Eindruck an diesem Abend Mahlers Sinfonie, auch stets eine der glücklichsten Dirigentenleistungen Löwes. Selbst die Akustik für dieses Werk im Konzerthaus besonders günstig.

Inzwischen haben, wie schon erwähnt, die Philharmonischen Konzerte unter Weingartner begonnen — am 9. XI. —, worauf bis zum Moment, als ich dieses schreibe, noch sechs dieser willkommenen Mittagskonzerte (Matineen, wie man sie bei uns nennt!) folgten.

1. Philharmonisches Konzert. Beethoven: Fidelio-Ouvertüre (E-dur) mit echt Weingartnerschem Schwung und Virtuosität gespielt. Lio Hans (Pseudonym für Frau Hutterstrasser): Die Hexe, Ballade von Glücksmann für Bariton (Hans Duhan) und Orchester. Sollte eigentlich heißen: für Orchester und Bariton, denn ersteres überdröhnte die doch sonst ausgiebige Stimme Duhans fast vollkommen. Uebrigens ist der Tondichtung als solche eine gewisse, fast männliche Charakterfestigkeit nicht abzusprechen. Daher auch zweimaliger Hervorruf der Komponistin, in dem sich aber auch leise Zischlaute mischten. Als würdige Krone des Konzertes: Bruckners grandiose VII. Symphonie (E-dur)... Es ist ehrenhaft für Weingartner, daß er sich seither vielmehr in das herrliche Werk eingelebt, als, da er es zuerst in der Saison 1910/11 als Dirigent der Philharmoniker aufführte. Damals kam das meiste, besonders im 1. Satz, viel zu flüchtig heraus, phrasenhaft, nichtssagend, was jetzt bei gleich vollendetem Spiel des Orchesters blühendes Leben gewann. Sehr schön kam der hochfeierliche Orgelpunkt am Schluß des 1. Satzes zur Geltung und geradezu überwältigend. Die berühmte C-dur-Glanzstelle des erhabenen Trauer-Adagios in Cis-moll, mit der sie so mächtig beherrschenden Trompete! —

Am meisten wahlverwandt erschien aber diesmal Weingartner. Das Finale, dessen drastische Gegensätze: das kühne Aufstürmen des schier unerschöpflich durchgeführten Hauptthemas und dem innig frommen, schlicht beruhigenden Choral, der Dirigent aufs Schönste auseinanderhielt. Die letzte unwiderstehliche große Steigerung auch wahrhaft hinreißend herausgebracht: daher entsprechender Beifallssturm und immer erneuerter Hervorruf des trefflichen, hier so besonders beliebten Dirigenten.

2. Philharmonisches Konzert am 23. XI.: Richard Stöhrs Phantasie für Orgel und Orchester, etwas akademisch-professorenhaft, mehr für die Kenner als das Publikum — demgemäß auch die Wirkung. Schumanns A-moll-Konzert. Solo: der junge J. Szell. Sehr klar, technisch rein und mit liebenswürdigem Jugendfeuer gespielt. Für gewisse, besonders schöne Gesangsstellen (besonders in den zwei ersten Sätzen) wäre allerdings eine noch poetische Tongebung zu wünschen gewesen. Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 2. — Eine faszinierende kongeniale Doppelleistung des Dirigenten wie des Orchesters.

Inzwischen haben auch wieder die nach wie vor von Prof. Hans Schalk tüchtigst geleiteten Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde begonnen.

1. Konzert. Bruckner: VI. Symphonie in A-dur, Erste große Messe in D-moll. Beides in würdiger Darstellung, nur das entzückende Scherzo-Trio der Symphonie wieder etwas verhetzt. Die Gesangssoli in der Messe von den Damen Lefler und Rutschka, dann den Herren Gallos und Betetto im ganzen sehr befriedigend ausgeführt.

Gesamteindruck: Der gewohnte, weihevoll erhebende, zum Schluß auch stürmischer Applaus.

Chronologisch wären aber wieder ein Sinfonieabend des Konzertvereins (29. XI. 1919) und ein Philharmonisches Konzert (1. II. 1920) einzureihen. Programm der Konzertvereins-Abende nur 2 Symphonien bringend, die 7. I. in A-dur von Beethoven und die 2. I. in C-moll von Bruckner. Beide von Löwe sehr stilvoll wiedergegeben; besonders die Symphonie Bruckners, in welcher das herrliche Andante (in welcher Bruckner bekanntlich als eine Art Danksagung an Gott für seine geistige Genesung die zwei methodisch eindringlichsten Stellen aus dem wunderbaren Benediktus seiner großen F-moll-Messe aufgenommen) wieder ganz zauberisch klang und das schneidige Scherzo (mit dem köstlich schubertisierenden Walzertrio) neuerdings elementar einschlug. Die prachtvoll breite einleitende Triolenmelodie des Finales wurde allerdings von Löwe wieder etwas überhastet, glänzend kam aber die Schlußstärke in C-dur heraus.

(Fortsetzung folgt.)

LETZTE NACHRICHTEN:

Am 20. Februar fand in der Volksoper die Erstaufführung von Jacques Offenbachs „Der Goldschmied von Toledo" statt. Die Oper wurde in der Bearbeitung von J. Stern und A. Zamara gegeben. Die Musik ist nicht etwa ein nachgelassenes Originalwerk Offenbachs, wie Hoffmanns Erzählungen, sondern ein Pasticcio aus allen möglichen Offenbachschen Melodien meist früherer Operetten. Jedoch die trefflich einstudierte Aufführung bot der Volksoper in dieser echten Theater-Oper einen durchschlagenden Premieren-Erfolg.

In der Staatsoper kamen am 27. Februar Franz Schreckers „Die Gezeichneten" zur Erstaufführung. Alles in allem ein wahrer Ehrenabend für den Dichterkomponisten und die Staatsoper, welche nun auch, wie wir hören, Schreckers Oper „Die Schatzgräber" vorbereitet.

Aus dem Leipziger Musikleben

Im 3. Philharmonischen Konzert brachte Kapellmeister Hans L'Hermet Jean Sibelius' 2. Sinfonie und aus eigener Feder eine Konzert-Ouvertüre: „Frühling" zur wohlgelungenen Aufführung, was bei einem Orchester, dessen Mitglieder beständig wechseln, auf seine Dirigentenbegabung einen günstigen Schluß zu ziehen berechtigt. Größere äußere Ruhe beim Dirigieren wäre manchmal von Nutzen. Von Sibelius interessierender Sinfonie machte auf mich der eigenartige langsame Satz den stärksten Eindruck; das im 3. Satz (Vivacissimo) eingeschobene „Lento" wirkte ziemlich banal, der vierte, allerdings reichlich ausgedehnte Satz schließt mit seinem ausdrucksvollen und kräftigen Thema das ganze Werk in großer Steigerung wirkungsvoll ab.

L'Hermets eignes Werk ist ein stark programmatisch gefärbtes, reizvoll instrumentiertes Stück ohne besonders eindringlichen Gedanken. Der Solist des Abends, Professor Arthur Schreiber (Würzburg), spielte mit klarer Technik und innerer Beseelung M. Meyer-Olberslebens etwas süßliches Konzert für Viola, und es lag nur an dem stimmung- und tonmordenden großen Saale des Zoologischen Gartens, daß es ihm nicht gelang, das überdies zu dick instrumentierte Werk zur bestmöglichen Wirkung zu bringen. A. v. Sporner.

„Ernst ist das Leben, heiter die Kunst!" Den Wahrheitsbeweis für die zweite Hälfte dieses Satzes erbrachten Annie Mack-Weis und Bernhard Wildenhain durch ihren „heitern Abend". Die Lautensängerin — nicht gerade mit voller Stimme begabt und sich oft zu leise begleitend — erreichte, dank ihres modulationsfähigen Organs und ihrer meist geschickten Pointierungen ihren Zweck, die Zuhörer lustig zu unterhalten. Und Bernhard Wildenhain — wenn an diesem Abende auch nicht „Oberspielleiter" — war, wie nicht anders zu erwarten, auch als „Sprecher" wieder „oben", d. h. einfach großartig, und am „allerobersten" jedenfalls im urulkigen Vortrag von der „Kaffeemaschine". Die gesamten Darbietungen — bis auf einige nach dem Kabarett hinschielende Nippsachen — waren glücklich gewählt und wurden höchst beifällig aufgenommen. E. Btt.

Ein neu zusammengestelltes „Kammerorchester des Collegium musicum an der Universisät Leipzig" führte in Werdau und Netzschkau Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, u. a. unbekannte Kompositionen Steffanis und Haßes, auf. Die Vorführungen gelangen vortrefflich und brachten dem energischen und tüchtigen Dirigenten Gotth. Frotscher reichen Beifall. Als Solisten wirkten Marie Pöhler (Sopran) aus Werdau und, besonders vorteilhaft, Paul Loße (Bariton) aus Leipzig mit. — In nächster Zeit wird das Orchester eine Konzertreise nach Zwickau unternehmen. Dr. P. R.

Rundschau

OPER

HALLE A. S. Seit der Pfitzner-Woche im November hat sich das „Christelflein", die reizvolle Spieloper des Meisters, bis heute auf dem Spielplan gehalten. Der „Arme Heinrich" hat weniger Aufführungen erlebt, was natürlich nicht gegen seinen Wert spricht, sondern allenfalls auf den ernsten, lichtlosen Stoff zurückzuführen ist. Zur Neuaufführung kam Eduard Künnickes „Das Dorf ohne Glocke", welches Werk sich als ein glücklicher Versuch darstellt, anstelle des üblichen Operettenkrams höhere musikalische Werte zu bieten. Viel Anklang fand die „Tristan-Aufführung" unter Felix Wolfes' Leitung. Der junge Dirigent erfaßte den Stoff mit glänzender Impulsivität des Empfindens und großartiger Steigerungskraft. Die Solisten standen zum Teil auf achtbarer Höhe. Von Italienern hörten wir Puccini mit der aufregenden „Tosca" und Leoncavallo mit dem „Bajazzo" sowie Mascagni mit „Cavalleria Rusticana". Nachdem diese Meister in deutschen Landen wieder in Gnaden angenommen sind, erfaßte uns der heiße Atem ihrer Musik wieder von neuem. Die Aufführungen ließen sich wohl sehen. Besonders sind die Leistungen von Dina Mahlendorff (Nedda), Alfred Ernesti (Cavaradossi, Turiddu), Oskar Bolz (Canio) und Fritz Korzmann (Tonio-Scarpia) hervorzuheben. Eine Neueinstudierung von „Figaros Hochzeit" verlief, in Anbetracht dessen, daß man Mozart im allgemeinen wenig schön singen hört, recht glücklich. Auch Kapellmeister Wolfes fand sich diesmal mit dem Stil besser ab als seinerzeit bei der „Zauberflöte". Neu waren für uns die „Königskinder" mit der melodramatischen Musik von Humperdinck. Die Oper haben wir früher schon genau kennen gelernt, sie greift motivisch auf die erste Form zurück und bringt die gleiche poesieerfüllte Musik. Es ist deshalb schwer zu sagen, welcher Fassung man den Vorzug geben soll. Allenthalben standen Spielleitung und Inszenierung auf der Höhe der Aufgaben. Paul Klanert.

KONZERT

HALLE A. S. In den Sinfoniekonzerten des Stadttheaters begegnete man Fritz Busch (Stuttgart), der sich von neuem als einer der begabtesten Dirigenten unter dem jüngeren Nachwuchs zeigte (Vortragsfolge u. a. E-moll-Sinfonie von Brahms) und Prof. Georg Schumann, der indes keinen glücklichen Abend hatte und dessen Stärke wohl mehr auf dem Gebiete der Chorleitung liegt. Der Lehrergesangverein brachte sich mit schwierigen Chorballaden von Hegar, Hutter u. a. als ein äußerst leistungsfähiger Klangkörper in Erinnerung. Leider verliert er seinen jetzigen glänzenden Dirigenten, den Chormeister Max Ludwig. Solistisch wirkte hier Margarete Peiseler-Schmutzler mit, welche ihre nicht große, aber sehr reizvolle Stimme ins Treffen führte. Eine Musikaufführung der Robert Franz-Singakademie unter Leitung von Prof. A. Rahlwes brachte Brahms Requiem in feinabgetönter und innerlich belebter Wiedergabe. Tüchtige Mitwirkende waren Ethel Hansa und Fritz Kauffmann. Als Errungenschaft der Neuzeit ist die Einrichtung von Volks-Sinfoniekonzerten zu begrüßen. Das erste leitete Kapellmeister Nöhren mit musikalischer Sicherheit und rhythmischem Schwung (u. a. 7. Sinfonie von Beethoven), und solistisch war Johannes Versteeg mit Bruchs G-moll-Konzert für Violine beteiligt. Ein neues Streichquartett hat sich hier gegründet und zwar aus Mitgliedern des Stadttheater-Orchesters; die junge Vereinigung führte sich mit einer klassischen Vortragsfolge vorteilhaft ein. Im Übrigen brachten uns Kammermusik Paul Schramm und Gustav Havemann, welche den Zyklus Beethovenscher Sonaten glänzend zu Ende führten, Kurt Hering und Franz Schütze, welche sich mit Sonaten von Händel, Beethoven und Brahms als guteingespielte Partner erwiesen, sowie die Trio-Vereinigung Edith von Voigtländer, Marie Hahn und Paul Schramm, die recht Tüchtiges leisteten. An Solisten kehrten bei uns ein u. a. die Meistersängerin Maria Pos-

Carloforti, Jadlowker, die glänzende Altistin Emmi Leisner und der abgeklärte Beethoven-Interpret Conrad Ansorge. Die dänische Pianistin Ellen Andersson brachte eine neue, sehr poetisch empfundene und ins Große gehende Suite von Walter Niemann mit. Ungeheueren Beifall fand der Geiger Duci von Kerekjarto; doch liegt seine Stärke vorerst wohl mehr im Technischen als im Geistigen. Paul Klanert.

Neuerscheinungen

Neuland der Kunst betitelt sich die 4000. Nummer der Leipziger Illustrierten Zeitung, die damit eine geradezu erstaunliche Leistung der Vereinigung seltener Fülle von Bild und Wort unter einem einigenden großen Gesichtspunkte darbietet. Aus berufener Feder — Waetzold, Westheim, Zeitler, Behne, Max Unger, Hellwag, Hermann Kienzl, Hünich, Walzel — wird darin in zahlreichen Beispielen ein Überblick über das „Neuland der Kunst" in Malerei, Schwarzweiß- und Bühnenausstattungskunst, in Plastik, Baukunst, Kunstgewerbe, Musik, Roman und Lyrik vorgeführt, so daß eigentlich nur die in solchem Rahmen kaum zu behandelnden neuländischen Bestrebungen in der Sonderkunst des Schauspielers fehlen, um von den unter den Schlagworten Impressionismus und Expressionismus zusammengefaßten Erscheinungen am gesunden und kranken Künstler, am Kenner und am unausgebildeten dreisten Künstler-Ersatz ein Bild zu geben. Besonders dankenswert sind die zahlreichen farbigen Nachbildungen, aus denen sich jeder gebildete Leser selbst ein Urteil ersehen kann, was unter den Gesichtswinkel der ernsthaften Kunstbetrachtung fällt oder etwas mehr in das Sachverständigkeitsbereich von Geheimrat Flechsig als ersten Kenners der geistigen Erkrankungen. Mit Musikstücken sind Franz Schreker (Lied), Sigfrid Karg-Elert (Klavierstück) und Arnold Schönberg dieser mit einer Art Arabeske vertreten. Wer sich nun diese Proben feiner Neustilistik klanglich zu Gemüte ziehen will, dem sei bemerkt, daß diese drei Neutöner auf ein vorzügliches reingestimmtes Instrument und auf jene hochentwickelte Anschlagskunst rechnen, wie sie zum Beispiel Richard Strauß als Begleiter öffentlich vertritt, für die es wohl „Dissonanzen," aber keine „Übelklänge" gibt. — Nebenbei muß auch der Preis dieses überaus inhaltsreichen Heftes als hervorragend billig gelten, wenn man bedenkt, daß eine gleichwertige Einführung in die heutige Kunst in Buchform mindestens das Vierfache kosten müßte. Dr. Max Steinitzer.

Hans Holenia, Lieder und Gesänge, Op. 1—4. Schuberthaus-Verlag, Wien.

Mit verhältnismäßig einfachen Mitteln sind hier eine Reihe neuerer Dichtungen auf recht wirkungsvolle Weise vertont. Die Lieder sind alle durchkomponiert und dokumentieren ein eigenes und selbständiges Schaffen. Natürliche und ansprechende Melodieführung kennzeichnet auch die Stellen, welche die Grenzen des Liedmäßigen verlassen und in größeren Linien sich dem dramatischen Gesange zuwenden. Die z. T. recht interessante und reizvolle rhythmische Gestaltung bleibt stets einer klaren Deklamation und musikalischen Auslegung des Textes untergeordnet. „Die befreite Stunde" ist von den fünf Liedern des Op. 1 das ansprechendste. Die drei Lieder des Op. 2, in welchen viel Können steckt, werden der zu aufdringlich wirkenden Sinnlichkeit der Texte wegen nicht jedermanns Sache sein. Die fünf Lieder des Op. 3 sind glückliche Arbeiten. Hier scheint der Komponist in seinem Element zu sein. Liebenswürdiger Humor, mit etwas feinem Spott untermischt, zeichnet diese wohlgelungenen Vertonungen besonders aus. Mancher Interpret wird das „Tanzlied", vor allem aber „Frau Sonne ist schlecht gelaunt" gern als willkommene Repertoirbereicherung aufnehmen. Die als Op. 4 zusammengestellten drei Lieder ernsteren Inhalts sind reife und gründliche Arbeiten. Das letzte davon „Eva von Trott" bekundet, daß Holenia auch auf dem Gebiet der Ballade noch etwas zu sagen haben wird.

Kurt Bennewitz, Sonate in F-moll für Pianoforte. Heinrichhofens Verlag, Magdeburg.

Ohne Opuszahl, vermutlich ein Erstlingswerk. Bennewitz schreibt einen guten Klaviersatz. Er legt großen Wert auf sangliche Linien, wie ja auch gewissermaßen von Anfang bis Ende eine ununterbrochene Melodie durch das ganze Werk zieht. Es liegt ihm fern, große Probleme zu lösen. Alles ist leicht verständlicher und natürlicher Vorgang. Komplikationen sind vermieden. Die stets den mittleren Grad einhaltende Schwierigkeit ist ein Vorzug des wohlklingenden Klaviersatzes. Die Aufstellung der Themen ist klar und bringt wirkungsvolle Gegensätze, die jedoch im Ganzen aus einer lyrisch-romantischen Grundstimmung nicht wesentlich hervortreten. Der am besten gelungene I. Satz wahrt einen gewissen Balladenton. Der II. Satz, ein stimmungsvolles Adagio, ist rein lyrischen Charakters. Das leichte und duftige Scherzo bietet in seiner Liebenswürdigkeit angenehme Abwechslung. Der IV. Satz enthält viel Wertvolles und Reifes, erscheint jedoch gegen Ende zu weit und lang ausgesponnen. Im ganzen eine glückliche Arbeit, die im Unterricht und Vortrag viele Freunde finden wird. Von Bennewitz dürfte noch viel Gutes und Besseres zu erwarten sein.

Robert Müller-Hartmann, Drei Klavierstücke, Op. 8. Verlag D. Rather, Leipzig.

Das Werk läßt auf eine gründliche und ausgezeichnete Schulung schließen. Mit der Sprache der Moderne wohl vertraut, ist er mit großer Vorsicht bedacht, in harmonischer Fortschreitung und modulatorischen Gebilden immer verständlich zu bleiben und sangliche Musik zu schreiben. Die gewählten einfachen Formen sind knapp und klar. Im Intermezzo verdeutlichen auf recht interessante Weise die wechselnden Zeitmaße ein starkbewegtes inneres Erlebnis. Nr. 2. Elegie ist ein stimmungsvolles Stück nordischen Charakters. In seinem II. Teil ist mit ganz einfachen Mitteln interessante und eindrucksvolle Wirkung erzielt. Nr. 3. Capriccio ist, obwohl in Form und Erfindung Mendelssohnscher Art, mit seinen frischen Farben und dem übermütigen Rhythmus mehr französischen oder besser romanischen Einschlags. Das Werk, das auch in geschmackvoller Ausstattung vorliegt, ist nur zu empfehlen. g.

„Der Katholische Organist", Monatszeitschrift für die Interessen der katholischen Kirchenmusiker, erscheint wieder seit 1. Januar 1920 im Verlag bei Aloys Mecke-Duderstadt.

Paul Moos. „Die moderne Musikästhetik" wird voraussichtlich im Mai unter dem Titel „Die Philosophie der Musik von Kant bis Ed. von Hartmann" im Verlag Schuster & Loeffler, Berlin erscheinen.

Stephan Krehl, Leipzig. Op. 34. Zwei Sonatinen für Klavier zu 2 Händen für den Unterricht.

Curt Beilschmidt, Leipzig. Op. 35. Drei Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. (1. Morgenstern, 2. Mädchengebet, 3. Bitte.)

Diese Kompositionen wurden vom Steingräber-Verlag, Leipzig erworben.

Als Neuerscheinung im Steingräber-Verlag empfehlen wir ferner: „Am Tor". Baritonsolo mit Klavierbegleitung zur Aufnahme in den Freimaurerbund. Komponiert von Max Fest, ▭ Phönix im Or. Leipzig, Text von Albert Bloß, ▭ Vesta z. heil. Feuer, ebenda. (Edition Steingräber No. 3001.)

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Bremen. H. Ungers Orchesterburleske „Levantinisches Rondo" wurde in Bremen unter Prof. Wendels Leitung erstmalig gespielt und mit lebhaftem Beifall ausgezeichnet.

Bückeburg. Das 3. Symphoniekonzert war Wolfgang Amadeus Mozart gewidmet. Außer der G-moll-Symphonie und Bruchstücken aus „Figaro" kam die Kantate: „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt", von Maria Constanze Rau-Weber mit der Begleitung ihres Gatten (am Ibach-Konzertflügel) seelenvoll vorgetragen, sowie als umstrittene Seltenheit, das Divertimento für acht Bläser (K. V. Anh. IV, Nr. 228) zu Gehör. Als Gastdirigent war Herr Direktor Prof. Dr. Carl August Rau gewonnen worden. Nach der mit hinreißendem Schwunge gespielten Figaro-Ouverture konnte sich das Orchester erheben; in ihm sitzt mancher Kammermusiker mit altitalienischem Instrument, der in der Glanzzeit der fürstlichen Kapelle unter Leitung der ersten lebenden Meister gespielt hat. Die Kritik hebt neben der reifen Kunst der Solistin und der feinen Nuancierung des Orchesterklanges vor allem den Stil des Konzertes hervor.

*Kassel. Der Versuch der Kasseler „Staatlichen Schauspiele", Webers „Oberon" durch eine glanzvolle Neueinstudierung von Grund auf zu neuem Leben zu erwecken, war von freundlichstem Erfolg gekrönt. Robert Laugs als musikalischer Leiter.

*Köln. Das neueste soeben im Wunderhornverlag erschienene Klavierwerk von Joseph Haas, „Deutsche Reigen und Romanzen" Op. 51, erlebte seine erfolgreiche Uraufführung durch Dr. Walter Georgii in der hiesigen musikalischen Gesellschaft.

*Leipzig. Ellen Andersson, die in Berlin lebende dänische Pianistin, brachte in ihrem hiesigen Klavierabend Walter Niemanns neue Suite zur erfolgreichen Uraufführung.

*Liegnitz. Musikverein und Singakademie brachten unter Leitung von Chordirektor Otto Krause den „Paulus" zu glänzender Aufführung. Mitwirkende: Frau Langer (Sopran), Fräulein Lenz (Alt), Paul Bauer (Berlin, Tenor), Michaelis (Breslau, Baß). Orchester: Das städtische Orchester.

*Ludwigshafen. Das Landes-Sinfonie-Orchester für Pfalz und Saarland hatte mit seinen Eröffnungskonzerten in der Pfalz und Mannheim große Erfolge und gedenkt nun, eine größere Reise durch Süddeutschland zu unternehmen.

*Magdeburg. Die Oper „Graziella", Text von Kempner-Hochstädt und Bethge, Musik von Albert Mattausch, hatte bei der wiederholten Aufführung am Stadttheater durchschlagenden Erfolg. Das Werk erscheint im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

*Meiningen. Meininger Konzertvereinigung. Unter Leitung des Kirchenmusikdirektors Karl Paulke hat sich aus einem kleinen, guten Stamm ansehnlicher Männerstimmen eine konzertierende Gruppe gebildet, die sich zum Ziel setzt, ohne Dirigenten eine präzise und saubere choristische Arbeit zu bieten. Als Solistin hatte man zu dem Einführungskonzert die junge Pianistin Magda Cunz gewonnen.

*Prag. Das Singspiel „Ogaři" des einheimischen Kalda-Křička errang bei seiner Uraufführung in Neustadt in Mähren sowie bei der ersten Aufführung in Brünn einen durchschlagenden Erfolg.

*Zittau. Der Tonsetzer und Musikschriftsteller Karl Thiessen schrieb zu dem Männerchorzyklus mit Klavier „Landsknechtslieder" von Paul Umlauft eine Orchesterbearbeitung. Diese erscheint jetzt bei Breitkopf & Härtel, nachdem sich ihre Wirksamkeit bereits in Aufführungen seitens der Pauliner in Leipzig und des Dresdner Lehrergesangvereins, beide unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Prof. Fr. Brandes, als vortrefflich erwiesen hat.

*Zwickau. Im 7. Konzert des Musikvereins gelangte am 5. März G. K. Richters symphonisches Gedicht: „Einem Toten" zur Uraufführung. Richter errang durch die sehr lobenswerte Ausführung des städtischen Kapellmeisters W. Schmidt einen starken künstlerischen Erfolg. Richter zeigt sich als ein phantasiebegabter Musiker, reich ist die Farbenskala seiner Orchesterpalette.

Wien. E. W. Korngolds symphonische Ouverture Sursum Corda errang bei der hiesigen Uraufführung unter persönlicher Leitung des Tondichters einen großen Erfolg.

Notizen

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Berlin. Der Verein der Musiklehrer an höheren Unterrichtsanstalten Preußens wird seine Jahresversammlung nicht erst, wie vorgesehen, zu Pfingsten in Frankfurt a. M., sondern nach einem neuerlichen Mehrheitsbeschluß des Gesamtvorstandes, am 1. und 3. April in Berlin abhalten.

*Berlin. Aus den Herren Hötzel-Oldenburg (für Freistaat Oldenburg), Lüthje-Hamburg (für Hamburg), Professor Dr. Arnold Mendelsohn-Darmstadt (für Hessen), Dr. Richard Münnich (für Preußen), Professor Ernst Paul-Dresden (für Sachsen), Professor Schanze-München (für Bayern), Karl Zwanzig-Coswig (für Anhalt) hat sich ein vorbereitender Ausschuß zur Begründung eines Reichsverbandes akademisch gebildeter Musiklehrer höherer Lehranstalten gebildet, dessen Hauptziel die Schaffung eines dem jetzigen Oberlehrerstande in Vorbildung, Rechten und Pflichten, Besoldung und Amtsbezeichnung völlig gleichwertigen Musiklehrerstandes höherer Lehranstalten im ganzen Reiche ist.

Berlin. Als Arthur Nikisch am 1. März zur Probe in der Philharmonie erschien, erhoben sich die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters zu einer herzlichen Huldigung, die dann das geschäftsführende Vorstandsmitglied Herr Otto Müller in Worte warmer Anerkennung und Verehrung für den seit 25 Jahren an der Spitze des Orchesters stehenden Meister kleidete. Als Zeichen der Wertschätzung wurde Nikisch Bellings Plastik „Der Mensch" überreicht. Nikisch gab in herzlicher Ansprache seinem Dank und der Hoffnung Ausdruck, noch recht lange dies wundervolle Orchester leiten zu dürfen.

*Bei Gelegenheit von Arthur Nikischs 25jährigem Jubiläum als Dirigent der philharmonischen Konzerte fand auch eine Feier im Hause von Frau Luise Wolff, Inhaberin der Konzertdirektion Wolff & Sachs, statt.

Bei dieser Gelegenheit wurde eine Büste des Jubilars von Hugo Lederer durch Ludwig Wüllner enthüllt, und unter Lotte Leonards Führung sang ein Vokal-Quartett eine für diesen Zweck vom Kammersänger Walter Kirchhoff gedichtete und von Eduard Moritz vertonte Begrüßungshymne.

Berlin. Paul Geyer, der Musikkritiker des Reichsboten und Lehrer am Sternschen Konservatorium, ist an einem Schlaganfall verstorben.

Dresden. Der Kammermusiker Hugo Stelzner ist nach kurzer Krankheit gestorben.

Dresden. Dr. Heinz Knöll von der hiesigen Landesoper wurde als 2. Leiter der Volkssingakademie verpflichtet.

*Dresden. Der „Gesangverein der Staatseisenbahnbeamten zu Dresden" (ca. 190 Sänger) hat, dem Zuge der Zeit entgegenkommend und über die engen Grenzen der Männerchorliteratur hinausstrebend, zur Pflege auch des gemischten Chorgesanges einen Frauenchor begründet, welcher in der kurzen Zeit seines Bestehens bereits über 200 singende Mitglieder zählt. Dankenswerterweise sollen in den Programmen selten gehörte und noch unbekannte Werke lebender Komponisten besonders Berücksichtigung finden. Leiter der Vereinigung ist der bekannte Dirigent und Pianist C. Rich. Fuchs-Jerin. Partituren können zur eventl. Aufführungsannahme an den Musik-Ausschuß, z. H. des Dirigenten, Fürstenstr. 39II, Dresden-A., eingesandt werden.

*Halle a. S. Kapellmeister Hans Stieber hat soeben die Partitur einer abendfüllenden Prometheus-Oper „Der Sonnenstürmer" vollendet. Die Dichtung stammt aus seiner eigenen Feder.

Koburg. Hanns Pfitzner wurde von der Koburger Staatsregierung zum Generalmusikdirektor ernannt. Er tritt mit Beginn der nächsten Spielzeit in ein festes Gastspielverhältnis zum Koburger Landestheater.

Leipzig. Die Altistin Lotte Hedda Ebert, Schülerin des hiesigen Konservatoriums (Klasse: Frau Prof. Hedmondt) wurde an das Fürstl. Hoftheater in Gera verpflichtet.

Mainz. Die Stadtverwaltung übernimmt das Stadttheater in vollkommen eigene Bewirtschaftung. Direktor Islaub wird Intendant.

München. Frau Anna Bahr-Mildenburg ist an der Akademie für Tonkunst der Auftrag für Darstellungskunst erteilt worden.



Paul v. Janko †

Nürnberg. Vom 5. bis 17. Mai d. J. findet hier ein Schubert Kammermusik-Fest statt. Als Mitwirkende wurden gewonnen: Carl Friedberg (Klavier), Friedrich Brodersen (Gesang), das Berber-Quartett u. a. m.

*Prag. Das čechische Nationaltheater bereitet die Uraufführung der neuen zweiteiligen Oper „Výlety pana Broučka" („Die Ausflüge des Herrn Brouček") von L. Janáček, dem Schöpfer der erfolgreichen Oper „Janůfa", vor.

Prag. Der tschechoslowakische Staat hat für das Deutsche Landestheater einen Zuschuß von 200000 Kr. bestimmt. Das Tschechische Nationaltheater ist im Haushaltungsplan mit 800000 Kr. angeführt. Als außerordentlichen Beitrag erhält es vom Staat noch 275000 Kr. zur Neuausstattung von Friedrich Smetanas Oper „Libuscha", die am 7. März zum 70. Geburtstag Masaryks als Festvorstellung aufgeführt werden soll.

*Prag. Hier ist am 5. Februar der tschechische Musikverleger Franz A. Urbánek, ein Bruder des jüngst erst verstorbenen bedeutenden tschechischen Verlegers Alojmir Urbánek, gestorben.

Wien. Infolge der durch die Kriegswirren hervorgerufenen Postsperre hat die Leitung des Janko-Vereines erst jetzt die betrübende Nachricht erhalten, daß das Ehrenmitglied Paul v. Janko (Erfinder der nach ihm benannten Klaviatur) nach eintägigem Krankenlager im März 1919 im 63. Lebensjahre verschieden ist.

London. Der hervorragende Violinvirtuose Emile Sauret, einst einer der schärfsten Wettbewerber Sarasates, ist hier, wohin er 1908 von Berlin übergesiedelt war, gestorben.

Scherzecke

Ein Orchesterdirigent hatte die übliche Gewohnheit, die Musiker nicht mit ihrem Namen anzurufen, sondern das Instrument zu nennen. Ueber diese Gewohnheit ärgerte sich ganz besonders der Flötist. Einmal, als der Dirigent in der Probe wieder rief: „Die erste Flöte usw." meinte der Flötist pickiert:

„Ich heiße Knispe, Herr Kapellmeister."

„Ich kann mir bloß die vielen Namen der Herren nicht merken", entschuldigte sich der Dirigent. „Aber, wie ich noch im Orchester saß und mein Kapellmeister mir etwas zu sagen hatte, da rief er nicht einmal das Instrument, sondern er warf mir einfach den Taktstock an den Kopf."

„Dann entschuldigen Sie," meinte der Flötist, „dann begreife ich auch Ihr schwaches Gedächtnis!"

*

„Ich bin selbst sehr musikalisch". sagte der Besitzer eines Kinotheaters zu seinem Klavierspieler. „Darum wünsche ich, daß Sie auch meinen persönlichen Geschmack berücksichtigen. Hier haben Sie ein Verzeichnis von dreißig klassischen Musikstücken. Wenn Sie auch nur eins davon spielen, fliegen Sie 'raus! "

*

In einer Gesellschaft wurde Professor H. von einem lästigen Dilettanten stark in Anspruch genommen. „Raten Sie mir doch, was ich tun soll, Herr Professor?" Mit dem Klavierspielen geht es so flott, daß ich in drei Jahren die ganze Dammsche Klavierschule durchgenommen habe. Auf der Geige jedoch komme ich gar nicht von der Stelle!" — „Da kann ich Ihnen nur den Rat geben: lernen Sie Geige ebenfalls nach Ihrer Klavierschule!" Poldi Schmidt.

Briefkasten

Musikwissenschaft. — Lehrstühle für Musikwissenschaft befinden sich jetzt fast an allen deutschen Universitäten u. a. in Berlin, München, Leipzig, Bonn, Heidelberg, Halle, Rostock, für Deutsch-Österreich in Wien. Die Promotion wird zum Dr. philos. vollzogen. Über die Vorlesungen und Übungen für das Sommer-Semester 1920 werden wir noch berichten.

Film. — Verlage für besondere Film-Kompositionen sind uns noch nicht bekannt. Vielleicht begegnen wir noch einem Flimmerfreund, der ein solches sicher, rentables Unternehmen gründet, dann werden wir Sie gern brieflich zusammenbringen. Komponieren Sie nur weiter, es wird schon werden.

Schriftleitungsvermerk

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Verlagsbuchhandlung L. Staackmann, Leipzig, über *Karl Söhle* und *Hans Hart* bei. Wir machen unsere Leser besonders darauf aufmerksam.

Ferner fordern wir alle unsere Mitarbeiter auch an dieser Stelle nochmals auf: Alle Zuschriften und Zusendungen nur an die Schriftleitung, nicht an einzelne Schriftleiter zu richten. Briefe und Sendungen, welche dieser Bedingung widersprechen, gehen an den Absender zurück oder bleiben unerledigt.

Herr Dr. Max Unger scheidet aus der Schriftleitung aus. Für den gesamten Inhalt der Z. f. M. zeichnet Wolfgang Lenk.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M. 5.—. Nach dem Auslande besondere Bedingungen.
Bei Zusendung vom Verlag 75 Pf. für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt M. 1.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag – Verantwortlicher Schriftleiter *Wolfgang Lenk.* Für den Anzeigenteil verantwortlich *Oswald Müller.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang — *Leipzig, Donnerstag, den 1. April* — 1. Aprilheft 1920

An die heilige Kunst[1]

Du heil'ge Kunst, du kommst vom Himmel her,
Auf Cherubschwingen steigst du zu uns nieder —
Du bringst uns Gottesodem, Wundermär,
Und Himmelschör', Posaunen schallen wieder.

Du heil'ge Kunst, du kommst vom Himmel her,
Ganz leise, wie die Lenzesblüten sprießen,
Du bringst der Welt das Schönste — und ein Meer
Voll Töne wogt zu unsren Füßen.

Du heil'ge Kunst, du dringst in manches Herz,
Und gibst ihm wieder neue, frische Triebe,
Du linderst oft den großen Erdenschmerz
Und bist noch keuscher, reiner wie die Liebe.

Du heil'ge Kunst, du kamst auch einst zu mir,
Ich weiß es wohl, es war in trüben Stunden,
Du heil'ge Kunst, ich danke dir dafür,
Mein Leben hätt', ohn' dich, nicht überwunden.

Du heil'ge Kunst, ich lebe ja für dich
Und sehn' mich doch zur weiten, weiten Ferne —
Und sterb' ich einst, so nimmt dein Engel mich
Und trägt mich zu dem Reich der goldnen Sterne.

Das deutsche Lied

O, deutsches Lied, wie oft hast du entzücket,
Die Herzen alle auf der Erdenrund' —
Mit prächt'gen Gaben hast du uns beglücket —
In Freud' und Leid, in weher Abschiedsstund'!

Du deutsches Lied, wie oft bist du erklungen,
Aus voller Brust der deutschen Sängerschar, —
Und deine Weisen sind soweit gedrungen . . .
Du deutsches Lied, so treu, so echt, so wahr!

Du deutsches Lied, von deutschem Herz gegeben,
Ein Blumenstrauß, so duftig, herrlich, schön,
Wie an dem Rheine wachsen Deutschlands Reben
So wächst das deutsche Lied zu Himmelshöh'n!

Karl Goetz

[1] Komponiert von dem holländischen Prof. Arnold Spoel, Haag und am 26. März 1915 zum ersten Male in Haag mit großem Erfolg gesungen

Arnold Böcklin und die Tonkunst

Von Alfred Weidemann

Daß der Basler Meister Arnold Böcklin, der in seinen Gemälden eine so wunderbare Musik der Farben aufleuchten ließ, ein Freund der Tonkunst war, wird vielleicht niemanden überraschen. Böcklin kannte die wundersame Macht der Musik und hat sie auf manchen seiner Bilder verherrlicht. Es sei hier an das idyllische Bild des geigenden Einsiedlers erinnert, dem kleine Engelknaben bei seinem frommen Werke fürwitzig zuschauen. Zu diesen Darstellungen ist ferner eine der, auch in der Farbe, poesievollsten Schöpfungen Böcklins zu zählen, die „Klage des Hirten". Ein junger, auf der Schalmei spielender Hirtenknabe hält einen Augenblick in seinem klagenden Spiel inne, während im Hintergrund in der mit Rosengirlanden geschmückten Grotte eine schöne Nymphe mit sehnsüchtigem Blick auf den Jüngling dem Spiel lauscht. Der große Maler war der Musik mit ganzem Herzen zugetan, und stets hatte er es gern, wenn in seinem Hause musiziert wurde. Man konnte den Meister während seiner Züricher Jahre häufig im Konzert sehen, während er das Theater dagegen so gut wie nie zu besuchen pflegte, da ihn, wie er sagte, die Darstellung auf der Bühne seelisch zu sehr erregte. Sogar selbst übte Böcklin die Musik aus, wenn er in dieser Kunst freilich auch stets nur ein Liebhaber blieb. Ein Liebhaber, doch kein oberflächlicher Dilettant, denn auch die Beschäftigung mit der Tonkunst war dem Maler eine ernste Angelegenheit, ein tiefes, innerliches Bedürfnis.

Ein rührendes Bild hat uns Adolf Frey in seinen Erinnerungen an den Meister aufbewahrt: „Als Böcklin während seines zweiten Basler Aufenthaltes — es war wohl im Jahre 1869 — den Maler Rudolf Koller in Zürich besuchte, öffnete er, wie er sich gerade allein im Zimmer befand, das Klavier und spielte tastend, suchend, mit leisen Griffen das sehnliche ‚Lang, lang ist's her'. Kollers Frau, die sachte hereingetreten war, blieb wie gebannt stehen und wagte kaum zu atmen, so übernahm sie der Anblick des in sein Spiel Versunkenen. Mit einem unsagbaren Ausdruck blickten die blauen Augen aus dem von halblangem dunklen Haar umrahmten Antlitz wie in unendlich entlegene, selige Weiten." — In jüngeren Jahren nahm Böcklin nach vollbrachtem Tagewerk oder, wenn die Arbeit nicht recht vor sich gehen wollte, gern seine Zuflucht zur Flöte. Schon so mancher bedeutende Mann suchte bei diesem Instrument in seinen Mußestunden Erholung von der Arbeit, so vor allem bekanntlich Friedrich der Große. Auch der Philosoph Schopenhauer gehörte zu den Flötenspielern; es wird von ihm erzählt, daß er fast jeden Mittag nach der Mahlzeit eine Stunde lang, nachdem er vorher Türen und Fensterläden sorgfältig geschlossen hatte, Melodien aus den Opern seines über alles geliebten Rossini zu spielen pflegte. So griff auch der junge Böcklin, als er 1849 noch in seiner Heimatstadt weilte, häufig nach der Flöte, wenn er übelgelaunt war und sich wieder Stimmung zum Arbeiten schaffen wollte. Um des jungen Malers Flötenspiel zu hören, trat seine hübsche Nachbarin, die Tochter eines wohlhabenden Küfers, oft ans Fenster. So lernten sich die beiden kennen und lieben, und bald verlobte sich Böcklin mit ihr. Doch das junge Liebesglück fand schnell ein grausames Ende. Im Herbst desselben Jahres reiste Böcklin zum ersten Male nach Rom, kaum dort angekommen, erhielt er die Nachricht vom plötzlichen Hinscheiden seiner Braut.

Die Flöte vertauschte der Meister jedoch bald mit einem anderen Musikinstrument, dem Harmonium, und dieses blieb bis an sein Lebensende immer sein Lieblingsinstrument, an dem er zuweilen stundenlang sitzen und phantasieren konnte. Das Klavier liebte Böcklin nicht. So sagte er einmal von der Ölfarbe, gegen die er eine Abneigung hatte — er bevorzugte stets eine Art Temperatechnik —, sie habe auf die Kunst verflachend gewirkt wie das Klavier auf die Musik. Sein Harmonium machte alle die vielen Umzüge und Reisen mit; bald stand es im Atelier, bald in der Wohnung. Böcklin spielte darauf mit Vorliebe einfacher gehaltene, langsame Stücke; hatte er sich auch nie mit regelrechter Erlernung der Technik abgegeben, so gelang ihm doch die Wiedergabe derartiger schlichter, getragener Melodien sehr gut, vor allem spielte er stets mit Ausdruck und musikalischer Empfindung. Böcklins Freund in Rom, Otto Lasius, erzählt, daß er einmal den Meister in seinem Atelier antraf, während draußen ein heftiges Gewitter niederging. Der Maler bemerkte den Eintretenden nicht; er saß in einer Ecke des durch das Gewitter ganz düster gewordenen Raumes weltversunken an seinem alten geliebten Harmonium und spielte eine mächtig brausende Komposition von Bach. Lasius meint, die Musik sei zweifellos von großem Einfluß auf Böcklins Kunst gewesen, ohne Musik habe er nicht leben können. In Rom war es auch, wo Böcklin zusammen mit dem Maler Feuerbach, dem Bildhauer Begas und dem Kupferstecher Allgeyer ein Gesangsquartett bildete.

Böcklin hatte über Musik seine besonderen An-

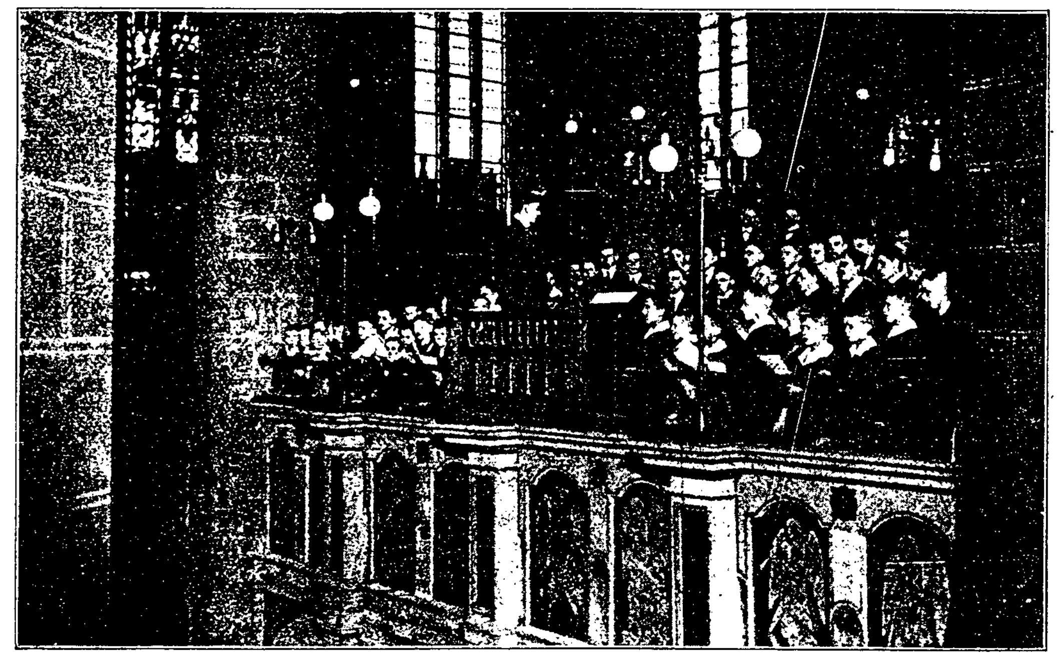
sichten und äußerte sich im Gespräch mit Freunden gern über diese Kunst. Derartige Äußerungen zeigen seine tiefe künstlerische Auffassung von der Musik, über deren Wesen er viel nachgedacht hat. Sein musikalischer Geschmack und seine Aufnahmefähigkeit der Musik gegenüber bewegten sich allerdings in gewissen Grenzen. Wie sein Harmoniumspiel schon zeigt, liebte er in der Musik einfachere, melodienreiche Formen. Daher gehörte seine Liebe vor allen Dingen den alten Meistern. Während seines zweiten römischen Aufenthaltes hörte Böcklin 1866 das berühmte „Miserere" des alten italienischen Kirchenkomponisten Allegri, das alljährlich zur Passionszeit in der Sixtinischen Kapelle erklingt. Dieses Werk machte einen tiefen Eindruck auf ihn und gab ihm sogleich unmittelbar die Anregung zu dem Gemälde einer Klage um den toten Christus.

Unter den alten Meistern der Musik waren es hauptsächlich Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven und Schubert, die Böcklin verehrte. Von Beethoven freilich blieben die späteren, schwierigeren Kompositionen seinem Verständnis verschlossen. Am meisten liebte er die Werke Glucks und Mozarts. Eine seiner Lieblingsweisen war die liebliche Melodie der seligen Geister in Glucks „Orpheus und Eurydike" in der in den Gefilden der Seligen spielenden Szene; von dieser himmlischen Melodie wurde er immer wieder heftig ergriffen. Auch Beethovens bekanntes schwärmerisches Lied „Adelaide" liebte er sehr, und Florestans Kerker-Arie in Beethovens „Fidelio" entlockte ihm bei einer Aufführung dieser Oper in Zürich, als er gegen seine Gewohnheit einmal das Theater besuchte, Tränen der Rührung. Auch die Lieder Schuberts fanden seine Teilnahme, und gern lauschte er dem Vortrag der Melodien des Wiener Liedermeisters. Von der Musik nach Schubert gefiel ihm fast nichts mehr. So konnte er weder den Werken von Weber, noch denen von Mendelssohn, Chopin und Brahms Geschmack abgewinnen; Brahms dagegen war übrigens ein treuer Verehrer der Böcklinschen Kunst. Auch Liszts Musik hatte ihm nichts zu sagen, doch vermied es Böcklin stets, sich über diese zu äußern, ja es tat ihm anscheinend wehe, wenn in seiner Gegenwart jemand über die Musik Liszts sich absprechend äußerte. Der Grund dieses Verhaltens war, daß Böcklin in Rom Liszts Bekanntschaft gemacht hatte und von dessen außerordentlich liebenswürdigem Wesen eingenommen war.

Daß der Basler Meister auch für Wagners Musik nichts übrig hatte, wird hiernach nicht verwunderlich erscheinen. Er, dem in der Musik die reine naive Melodie alles war, konnte sich für die charakterisierende Art der Wagnerschen Musik nicht begeistern. Davon erzählt uns Lasius eine kleine Szene. Als einmal in Böcklins Atelier ein Professor begeistert von Wagners Musik schwärmte, drehte sich Böcklin, als es ihm zuviel wurde, um und rief: „Ach, der Spektakel! Bleiben Sie mir nur damit vom Halse!" Es gelang auch später nie, ihn für die Musik des Bayreuther Meisters günstiger zu stimmen. So war, wie Adolf Frey berichtet, der Versuch eines seiner Bekannten vergeblich, der durch Vorspielen des in einfacheren und melodiösen Formen gehaltenen „Parsifal"-Schlusses den Maler für Wagner zu gewinnen hoffte. Böcklin war nicht umzustimmen; er meinte nach dem Spiel: „Er ist doch nicht groß, er hat keine Varianten." Wagner dagegen erkannte und würdigte Böcklins Größe und seine gewaltige Phantasie. So forderte er Ende der sechziger Jahre in München den Maler auf, ihm für die bevorstehende Aufführung des Nibelungenringes in Bayreuth Szenenbilder und Kostüme zu entwerfen. „Das ist was für Böcklin, der allein hat die richtige Phantasie dazu," soll Wagner sich geäußert haben. Böcklin antwortete zuerst gar nicht auf Wagners Aufforderung, und als er dann doch Wagners Wunsch nachkam, stockte die Arbeit bald wieder. Die Entwürfe Böcklins gediehen nicht weiter als bis zu einer Skizze des Lindwurms Fafner. Böcklin erzählte später, Wagner habe technische Ansprüche erhoben, die er, Böcklin, für unerfüllbar hätte halten müssen. So zerschlug sich leider die Möglichkeit eines künstlerischen Zusammenarbeitens der beiden großen Männer. Ihre völlig voneinander verschiedene künstlerische Anschauung war es, die ein Zusammenwirken verhinderte. Böcklin suchte in der Kunst stets die Einfachheit und Klarheit, während Wagner im Gegensatz hierzu sein musikalisches Drama durch das von ihm darin geforderte Zusammenwirken aller Künste zu einem „Gesamtkunstwerk", wie er es nannte, erheblich komplizierte. Böcklin war der Ansicht, es sei undenkbar, daß man beim Hören eines Wagnerschen Musikdramas auf das Orchester achten, gleichzeitig auf die singenden Darsteller hören und außerdem noch wichtige Worte der Dichtung erfassen und die Handlung aufmerksam verfolgen könne. Der schon erwähnte Freund Böcklins, Lasius, erzählt über ein persönliches Zusammentreffen Böcklins und Wagners ein heiteres Geschichtchen, das freilich nicht ganz glaubhaft klingt. Böcklin hatte eine Einladung von Wagner erhalten, ihn auf seinem Landsitz bei Neapel zu besuchen. Es herrschte eine große Hitze, und Böcklin war schon ärgerlich, daß er zugesagt hatte. Der Weg war weit, und so plagten ihn Schweiß und Durst gewaltig. Als er endlich bei Wagner anlangte, mußte er in einem Vorraum warten, und hier wurde er dann die längste Zeit mit Musik regaliert. Da verlor der durstige Maler, der nach einem kühlen Trunk schmachtete, die Geduld, und als Wagner dann schließlich hervorkam und ihn fragte,

wie es ihm gefallen habe, schnitt Böcklin ein grimmiges Gesicht. Wagner meinte hierauf: „Ach so, Sie verstehen ja nicht viel von Musik," und Böcklin erwiderte: „Ja, ebensoviel wie Sie von Malerei!" und eilte schleunigst in die nächste Kneipe, um seinen Durst zu löschen. Der Erzähler dieser Anekdote meint, nach diesem Vorfall habe die beiderseitige Freundschaft aufgehört. Jedenfalls hatte der Maler auch für den Menschen Wagner, der es ja so leicht verstand, sich Feinde zu schaffen, nicht viel Sympathie. So heißt es, daß Böcklin eines Abends in Zürich, als er mit Freunden im Wirtshause saß und das Gespräch auf Wagner kam, dessen sprechend ähnliches Profil mit einem abgebrannten Streichholz auf den Tisch gezeichnet und sich heftig über die menschlichen Eigenschaften des Meisters ausgesprochen habe.

Wenig bekannt dürfte es sein, was zum Schlusse noch erwähnt sei, daß der große Maler sich auch im eigenen musikalischen Schaffen versucht hat; unter diesem befindet sich eine Vertonung von Goethes Gedicht „Wer nie sein Brot mit Tränen aß". Dieses Stück zeigt gleich manchen seiner Gemälde, daß Böcklin zu düsteren, schwermütigen Stimmungen neigte, wie er ja auch seinem Harmonium mit Vorliebe ernste, getragene Melodien zu entlocken pflegte. Solch eine schwermütige Stimmung hat auf einem seiner musikalischen Gemälde, das zu seinen herrlichsten Bildern gehört, ergreifenden Ausdruck gefunden. Es ist das bekannte Selbstbildnis des Meisters mit dem geigenden Tod, der dem Maler während der Arbeit ein schwermütiges Lied auf seiner nur noch mit einer einzigen Saite bekleideten Geige spielt, dem dieser mit ernster Miene, seine Arbeit unterbrechend, zu lauschen scheint.



Phot. Fritz Reinhard, Leipzig

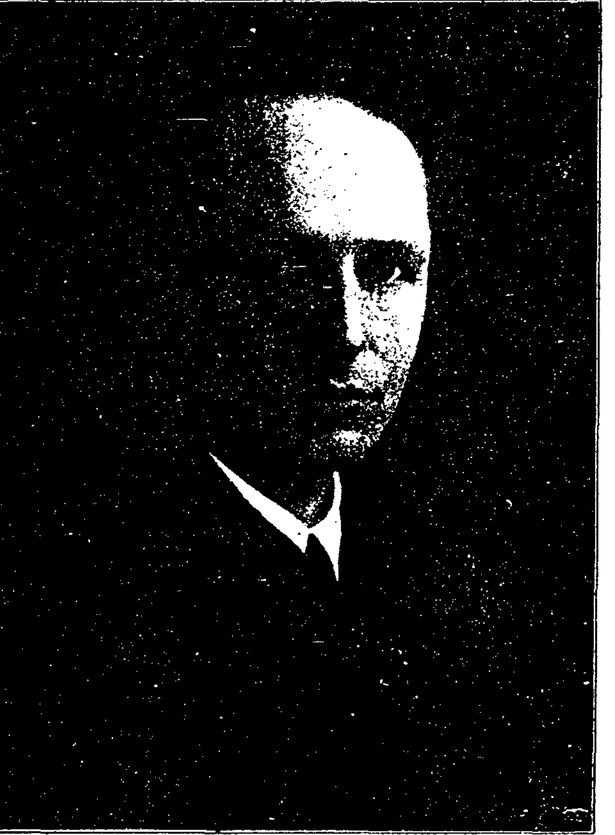
Leipziger Thomanerchor

Karl Schuricht

Von Prof. Otto Dorn, Wiesbaden

Es mögen wohl mehr als 20 Jahre her sein, daß ein zartgebauter doch rühriger Jüngling — dessen feingeschnittene, idealische Züge sofort den angehenden Künstler verrieten — bei mir eintrat und mein Urteil über eine von ihm komponierte Klaviersonate erbat, die er sofort mit großem Schwung vorspielte. Es war Carl Schuricht, damals von seiner Vaterstadt Danzig nach Wiesbaden verschlagen, wo er schon allerlei Unterricht genommen, das meiste und beste aber — aus sich selbst geschöpft hatte. Unmöglich, seinem werbenden Wesen, seinen Worten und Tönen zu widerstreben. In wiederholten Besuchen wurde die Sonate von Grund auf durchgearbeitet (sie ist später im „Drei-Lilien-Verlag", Berlin erschienen); Lieder und Klavierstücke folgten: Alles funkelte von Talent. Und doch konnte ich schließlich dem jungen Künstler nur den Rat geben, den ich ernststrebenden jungen

Wiesbadener Talenten stets zu geben pflege: Fort von hier! Denn von Wiesbaden meinte schon der Altmeister Goethe, daß „das Leben dort zu leicht, zu heiter sei, als daß man nicht verwöhnt werde fürs übrige Leben, und er ‚mögte' daher nicht zu oft hinreisen"... Also auf nach Berlin! Mit guten Empfehlungen ausgerüstet, zog Schuricht von dannen und wurde in den Kreisen Meister Joachims mit offenen Armen empfangen. Seine Begabung erregte Aufmerksamkeit; namentlich war es der feingeistige Ernst Rudorff, daneben Männer wie Humperdink, Siegfried Ochs und — nicht zu vergessen — die kunstgebildeten Gebrüder Mendelssohn, des großen Felix' musikalische Neffen, welche dem Aufstrebenden fördernd und stützend die Hand reichten. Stipendien der „Franz-Mendelssohn-Stiftung" und der „Paul-Kuczynski-Stiftung" taten das Weitere...



Phot. A. Strauch, Wiesbaden

Karl Schuricht

Wie durch Zufall geriet Schuricht in die praktische Dirigentenlaufbahn. In Danzig galt es ein von seinen dortigen Freunden und Gönnern (der treffliche Dr. Carl Fuchs vor allen) arrangiertes Orchesterkonzert zu leiten; aus dem einen wurden mehrere; von Danzig gelangte er in Vertretung beurlaubter Dirigenten nach Kreuznach und Dortmund und wirkte dann eine längere Zeit als Musikdirektor in Goslar. Und so stark fühlte er jetzt seine Schwingen gewachsen, daß er es wagen durfte, sich, kaum 30 jährig, um die eben erledigte Dirigentenstelle des altberühmten „Rühlschen Gesangvereins" in Frankfurt zu bewerben! Er siegte über die andern Konkurrenten. Und mit dem ersten Konzert war sein Ansehen als wahrhaft berufener Dirigent entschieden; jedes neue Konzert — es galt meist selten gehörten Werken von Taubmann, Delius, Reger, Pierné usw. — mehrte seinen Ruhm; die „Frankfurter" gingen für ihn durchs Feuer!

Nun, von Frankfurt nach Wiesbadn ist's nur ein Katzensprung. Damals (1912) wurde durch den plötzlichen Abgang Affernis die Stelle des Wiesbadener Kurkapellmeisters frei. Schuricht war kurz zuvor mit seinem „Rühl-Verein" nach Wiesbaden gekommen und hatte hier Beethovens „Missa Solemnis" zur Aufführung gebracht. Es war wie eine Offenbarung. Die Energie und Umsicht des jungen Dirigenten, die suggestive Macht, die er auf Chor und Orchester ausübte, und der große Zug seiner Auffassung und Ausdeutung hatten förmliche Begeisterung hervorgerufen. Kein Wunder daher, daß jetzt bei der Frage einer Neubesetzung unsrer „Kurkapellmeister"-Stelle sofort Schurichts Name auf allen Lippen lag. „Helfen Sie mir nur in den Sattel —" rief Schurichts mir zu — „reiten werde ich schon können!" Die Sache aber hatte ihren Haken. Ein Kurkapellmeister — das war nichts für unsern Feuergeist. Es mußte für ihn erst die Stelle eines „Städtischen Musikdirektors" neu geschaffen werden: Schuricht sollte nur einen kleinen Teil der Kurkonzerte übernehmen und auch diese durch sinfonische Programme wirksamer ausgestalten, im übrigen sich aber ganz nur den ernsten künstlerischen Aufgaben widmen. So trat er sein Amt an. Nachdem ihn auch unser „Cäcilien-Verein" zu seinem Dirigenten gewählt, steht der Künstler heut im Mittelpunkt unsres Wiesbadener Musiklebens. Seiner geistigen Regsamkeit als Dirigent sind kaum irgendwelche Schranken gesetzt: Klassisches, Romantisches, Modernes umfaßt er mit gleichem Verständnis, mit gleicher Hingabe. In besonderen „Vorträgen mit Erläuterungen am Klavier" pflegt er für neue Werke den Boden zu ebnen. Am Pult ist er die gestraffte Energie selbst. Seine anfangs oft überschwengliche Pantomimik ist jetzt, wo er sich auf „seine Leute" unbedingt verlassen darf, auf ein Mindestmaß beschränkt, gerade genug, um Ausführende und — Zuhörer zu überzeugen: Hier steht ein Mitschöpfer am Kunstwerk, einer, der mit der Sicherheit des erfahrenen Praktikers die schwunghafte Frische des Enthusiasten vereinigt. Was er auch dirigiert — man glaubt ihm alles.

Kommunismus und Sozialismus in der Tonkunst

Von Edwin Janelscheck, Prag

Die kommunistische Bewegung mit ihren gefährlichen und verlockenden Schlagworten mußte logischerweise, nachdem sie sich der praktischen Lebenszweige bemächtigt hatte, auch die freien Künste für sich zu gewinnen trachten, um dieselben nach ihren Grundsätzen auszubeuten und — zugrundezurichten, wie sie es mit Handel und Industrie getan hat. So haben sich auch auf dem Gebiete der Tonkunst bereits mancherorten Sozialisierungsbestrebungen geltend gemacht, und zwar vor allem im Theaterbetriebe. Kommunistische Ideen und Sozialisierungspläne könnten übrigens den freien Künsten, und unter ihnen ganz besonders der Tonkunst, in mancher Hinsicht von Vorteil sein, wenn man unter Kommunismus Allgemeinheit und unter Sozialismus Gemeinsamkeit in dem Sinne versteht, daß die Künste und ihre Schöpfungen möglichst Gemeingut des Volkes sein sollen. Leider hat aber der Kommunismus und Sozialismus unserer Zeit durchaus nichts gemein mit solchen Idealbestrebungen und leitet seinen Namen durchaus nicht von der edleren Form jener Schlagworte unserer Zeit ab, sondern ist auch in der Kunst unverhüllt nur auf materiellen Gewinn und Teilnahme an demselben gerichtet.

Wie dem auch sei, ob in der Praxis des Theater- und Konzertlebens die kommunistischen Ideen richtig angewendet werden und ob die modernen Sozialisierungsbestrebungen überhaupt der Kunst förderlich sind oder nicht, wenn wir dem Thema „Kommunismus und Sozialismus in der Tonkunst" nähertreten wollen, werden wir nicht nur mit der Wortbedeutung dieser beiden modernen Begriffe auskommen, sondern uns auch mit ihrem zweiten Sinne und ihrer idealen Ausdeutung zu befassen haben.

Verstehen wir unter dem Begriffe Kommunismus oder Sozialismus für den Bereich der Künste nur das Verlangen nach Vervolkstümlichung und Allgemeinzugänglichmachung derselben für das Volk, dann können wir getrost manche Forderung der Kommunisten für das Allgemeinleben auch für den Bereich der Künste annehmen. Vor allem die Grundforderung nach Popularisierung ist im Interesse des Volkes zu begrüßen. Gerade die Musik, deren veredelnder Einfluß auf Gemüt und Sitten der Menschen anerkannt wird, muß hiernach aufhören, ein Sonderbesitz bevorzugter, begüterter Menschen zu sein. Wenn schon in früheren Zeiten, noch vor dem Bekanntsein der modernen Schlagworte von Kommunismus und Sozialismus, immer und immer wieder der Ruf nach Volksmusik, nach Volkskonzerten, musikalischen Volksbibliotheken, volkstümlichen Vorträgen über Musik, Volks- und Arbeiter-Opernvorstellungen und ähnlichen dem Volke dienenden musikalischen Veranstaltungen laut wurde, so müßten wir in der gegenwärtigen dem Volke gehörenden Zeit erst recht mit allen Mitteln danach streben, die Tonkunst dem Volke mehr und mehr zugänglich zu machen und das Volk selbst mehr und mehr zu derselben heranzuziehen. In der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Publikum wird also in Hinkunft das Streben nach Popularisierung mehr noch als bisher zum Ausdruck kommen müssen, wenn die Künste ihren modernen Pflichten nach den Grundsätzen des Kommunismus und Sozialismus gerecht werden wollen. Aber nicht nur in der Beziehung der Kunst zum Publikum erscheint mancher Sozialisierungsgrundsatz beherzigenswert, sondern auch in vielen Belangen des inneren Bereiches der Tonkunst selbst. Die gewaltigen Unterschiede zwischen arm und reich, hoch und niedrig, wie sie bisher im Kunstleben bestanden, vertragen wohl eine Glättung und ausgleichende Abschwächung zugunsten des Allgemeinwohles der Künstler. Ich will damit keineswegs sagen, daß sich ein großer Künstler mit derselben Gage begnügen soll wie ein mittelmäßiger Durchschnittsmusiker, aber Phantasiegagen dürften nicht mehr bezahlt werden, weil sie auch bei einem noch so hervorragenden Genie nicht gerechtfertigt sind. Ebenso dürften die Autorenhonorare eine bestimmte Grenze nicht überschreiten und müßte die kostspielige und überflüssige Herausgabe von Tondichtungen in besonderen Luxus- und Liebhaberausgaben abgeschafft werden. Dadurch würden nicht nur die weniger berühmten und erfolgreichen Künstler gewinnen, sondern es würde auch die Möglichkeit gegeben sein, mehr Werke der Öffentlichkeit zu schenken. Richard Strauß hat vor einiger Zeit im Verlage von Fürstner (Berlin) sechs Lieder (opus 68) herausgegeben, von denen eine Vorzugsausgabe, auf Büttenpapier gedruckt und in künstlerischem Einband (60 numerierte, vom Tondichter gezeichnete Stücke) erschien. Ist diese Ausgabe des Werkes eines noch so berühmten Meisters dem modernen Zeitgeiste nicht geradezu hohnsprechend? Genügt es nicht, Strauß' Werke in wohlfeiler Ausgabe der Öffentlichkeit zu überliefern? Muß es in solch verschwenderischer Ausgabe sein? Dürfte es nicht vielleicht sogar zu Strauß' eigenem Vorteile sein, die Mehrkosten dieser Luxusausgabe lieber für eine Erhöhung der Auflage der gewöhnlichen Ausgabe zu verwenden? Wie viele gute Werke genialer, aber armer und unbekannter Ton-

setzer könnten mit diesem überflüssig verschwendeten Gelde der Öffentlichkeit zugeführt und der Kunst bleibend gewonnen werden?

Daß in der Kunst nicht alles gleichgewertet und infolgedessen auch nicht gleich honoriert werden kann, ist einleuchtend. Denn die Kunst ist mehr noch als die praktischen Lebensberufe auf dem Wettbewerbe aufgebaut; so entstand ja beispielsweise der Begriff „Konzert" aus dem lateinischen concertare = wettstreiten. Es würde nicht nur Stillstand, sondern Rückschritt in der Kunst bedeuten, wollte man alle Künstler gewissermaßen zu Staatsangestellten machen und gleich bezahlen, wie es an der Budapester Staatsoper zu Zeiten weiland Bela Kuns geschah. Der schlechte oder mittelmäßige Künstler würde wohl gut dabei wegkommen und daher seiner künstlerischen Pflicht auch voll nachkommen können, nicht aber so der große Künstler, der bei aller Liebe und echten Begeisterung für seine Kunst verbittert werden und in seinen Leistungen nachlassen würde, wenn er für seine hohe Kunst den gleichen Lohn erhält wie alle andern Durchschnitts- und auch minderwertigen Künstler. Kunst kommt von können, und Können will durch Lernen erworben werden. Es ist also nur gerecht, daß ein großer Künstler, der die hohe Stufe seiner Kunst jahrelangem Studium, außerordentlichem Fleiße, persönlichen und großen Geldopfern verdankt, auch eine bessere Bezahlung erhält als der einen besseren Kunsthandwerker darstellende Sänger oder Musiker. Die Sozialisierung im Kunstbetriebe ist also schon aus Wettbewerbsgründen, die Sein und Nichtsein, Blüte und Verfall der Kunst bestimmen, undurchführbar. Man stelle sich übrigens einen vollständig nach den Grundsätzen des Sozialismus aufgebauten Theaterbetrieb oder selbst nur Orchesterkörper vor: Muß es nicht da wie dort Solisten geben?. Und können etwa alle Mitglieder Solisten sein? Ebenso problematisch wie dieser Sozialisierungsgrundsatz der Gleichstellung aller ist jener auf Teilnahme aller am Gewinne ihres Unternehmens. Auch da spielt vor allem der Wettbewerb eine große Rolle. Ein Theaterunternehmen wird nur florieren und dadurch auch seine Mitglieder gut bezahlen können, wenn es im Wettbewerb mit andern Bühnen steht, zu welchem Wettbewerbe sich aber der Direktor nur entschließen wird, wenn er den Gewinn desselben als sein gebührendes Verdienst erhält. Das gleiche gilt von einem Orchesterkörper, der von einer Privatgesellschaft erhalten wird. Die Sache hat aber auch einen moralischen Haken. Wie würde es in Hinkunft um die künstlerische Leistungsfähigkeit einer Opernbühne oder eines Orchesters bestellt sein, wenn die Disziplin in denselben infolge der Segnungen des Kommunismus verloren geht? Mit anderen Worten, was soll aus Kunstverbänden werden, wenn jedes Mitglied derselben Mitbestimmungsrecht besitzt, zu spielen was es will, zu tun und lassen was es will, Kapellmeister und Regisseure nach Geschmack und Laune abzulehnen oder anzunehmen usw.? Die Anwendung des sozialistischen Grundsatzes nach Teilnahme aller am Gewinne der künstlerischen Unternehmen würde sich nur ermöglichen lassen, wenn dieselben zu öffentlichen Unternehmungen gemacht würden, und zwar entweder staatlicher oder städtischer Zugehörigkeit. Aber auch da wird die Teilnahme am Gewinne immer auf Kosten der Finanzwirtschaft von Staat oder Stadt gehen, und nebstdem wird auch durch Ausschaltung jedes Wettbewerbes das künstlerische Niveau der betreffenden Unternehmungen bald herabgedrückt werden.

Es ist ja übrigens bezeichnend genug für die völlige Unanwendbarkeit der Grundsätze des Kommunismus auf die Tonkunst, daß dieselben nicht einmal gegenüber dem technischen Arbeitspersonale einer Oper erfüllbar sind. Das technische Arbeitspersonal eines Theaters würde das künstlerische Gelingen eines Werkes in Frage stellen, wenn es, getreu den Vorschriften des Sozialismus, auf dem Achtstundentag bestehen würde, weil es nicht gleichgültig ist, ob bei Proben und Aufführungen dieselben oder andere Bühnenarbeiter tätig sind. Den technischen Arbeitern der Theaterbetriebe wird die Mehrarbeit an dem einen Tag gewiß durch Minderarbeit an anderen Tagen wettgemacht werden. Übrigens wenn dieselben auf dem Achtstundentag so unbedingt beharren, soll man ihre geleistete Arbeit der Stundenanzahl nach wöchentlich genau aufzeichnen und ihnen die nach diesen Aufzeichnungen über die vorgeschriebenen 48 Wochenstunden mehrgeleisteten Arbeitsstunden besonders honorieren.

Die bisherigen Erfahrungen mit dem Sozialismus auf dem Gebiete der Tonkunst lassen glücklicherweise den Schluß zu, daß es zu einer allgemeinen Anwendung seiner Grundsätze im Musikleben nicht kommen wird. Ganz abgesehen davon, daß sich die bedeutendsten und maßgebendsten Männer der Tonkunst gegen den Kommunismus in derselben ausgesprochen haben, haben die Künstler und Musiker jener Orte und Kunststätten, wo es bisher zu einer Herrschaft des Sozialismus kam, bald selbst die Unvernunft derselben eingesehen, um wieder zum alten System zurückzukehren. So hat die Neuorganisation der Leipziger Theater, die in der Schaffung eines Vollzugsrates gipfelte, sehr bald zu einer Protestaktion einzelner Bühnenmitglieder geführt, welche diesen Vollzugsrat ebenso wie die Einführung des Rätesystems im Theaterbetriebe überhaupt als die Kunst schädigend ansahen. Künstlerische Beiräte haben eine Berechtigung und sind eine Notwendigkeit in Gesangvereinen oder ähnlichen auf gesellschaftlicher Grundlage fußenden Kunstvereinigungen; für ein

auf geschäftlichen Vorteil und materiellen Gewinn eingestelltes künstlerisches Unternehmen aber, sei es Theater oder Konzertorchester, sind sie eine widerrechtliche und überflüssige Einmengung in den Wirkungskreis des sich und seinem Unternehmen selbst verantwortlichen Leiters desselben.

Die Zukunft wird übrigens bald genug lehren, wie weit wir in der Tonkunst mit Theaterräten, künstlerischen Beiräten und sonstigen Arbeitsausschüssen kommen werden. Einer gesunden Theaterreform und Reform des gesamten Konzertwesens, deren dringender Notwendigkeit sich niemand verschließen kann, wird jeder ehrliche Musiker gerne das Wort reden; aber in der Form, wie der moderne Kommunismus die Theater-, Arbeits- und sonstigen künstlerischen Beiräte sich ausgedacht hat und sie durchsetzen will, werden dieselben den beiden Hauptzweigen der Tonkunst, dem Opern- und Konzertwesen, nicht nur nicht förderlich sein, sondern dieselben in kürzester Zeit zugrunde richten!



Das berühmte Luditzer Kanzionale
(Zu dem Aufsatze von M. Kanfmann im 2. Märzheft)

Musikalische Kinderspielzeuge

Von Edwin Janetschek, Prag

„Die Bildung des Gehörs ist das wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kukkuck — forsche nach, welche Töne sie angeben.“ Robert Schumann.

Wenn die Bildung des Gehörs für die Musik das wichtigste ist, so wichtig, daß Robert Schumann den obenangeführten Spruch an die Spitze seiner musikalischen Haus- und Lebensregeln stellte, dann ist es einleuchtend, daß wir, da der Musik- und Gesangsunterricht einen Bestandteil unserer Jugenderziehung bildet, vor allem der musikalischen Gehörbildung unserer Kinder besondere Aufmerksamkeit widmen müssen. Denn die Eindrücke der Jugend sind die stärksten und meist wohl auch bleibenden. Ist das musikalische Gehör im ersten Kindesalter vernachlässigt oder gar verdorben worden, so ist seine Wiedererlangung, wenn überhaupt, nur mit außerordentlicher Mühe und durch langwierige Übung zu bewerkstelligen. In Erkenntnis der Notwendigkeit der musikalischen Jugenderziehung für die Volksbildung und das Volkswohl hat man ja auch die Lehrpläne unserer Volksschulen endlich reformiert und ausgestaltet. Um so mehr sollten wir darum trachten, daß das Gehörmaterial, das die Volksschulen zur Bildung bekommen, nicht schon verdorben, wenn auch seine Vorbereitung nicht allgemein möglich ist. Vom sechsten Lebensjahre der Kinder an sorgt die Schule für ihr musikalisches Gehör; die gefährliche Zeit sind also die Jahre bis zur Schulpflichtigkeit, während welcher das Kind ganz der Pflege und Obhut der Eltern überlassen ist.

Die einzigen Hilfsmittel, das musikalische Gehör unserer Kleinen vorzubereiten oder wenigstens vor schädlichen Einflüssen zu behüten, sind die „musikalischen“ Kinderspielzeuge, das sind jene Spielsachen, die durch Töne oder musikalische Geräusche die Zerstreuung und Erheiterung der Kleinen bewirken und dadurch berufen sind, den Klangsinn zu wecken und damit auf die musikalische Gehörbildung Einfluß zu nehmen. Diese Macht musikalischer Töne über das Kind gilt es

sonach auszunützen, wenn das Gehör desselben Vorteil daraus ziehen soll. Denn haben die Töne einzeln für sich in ihrer absoluten Klangwirkung Einfluß auf den Klangsinn des Kindes, so müssen sie wohl auch relativ für das musikalische Gehör desselben nützlich sein; dies gilt vor allem bei Kinderspielzeugen, die mehrere Töne gleichzeitig oder eine ganze Tonreihe für ihre Klangwirkung verwenden. Sollen nun die musikalischen Kinderspielzeuge neben ihrem allgemein praktischen Zwecke zur Beruhigung und Kurzweil der Kleinen auch den von uns als notwendig erkannten besonderen musikalischen Gehörbildungsübungen des Kindes dienen, so müssen sie selbstverständlich derart beschaffen sein, daß sie wenigstens den einfachsten musikästhetischen Grundsätzen entsprechen. Sie müssen also vor allem reine Töne und — bei mehrtönigen — harmonische Klänge und melodische Tonreihen wiedergeben. Leider ist dies bei unseren gegenwärtig verbreiteten musikalischen Kinderspielzeugen nicht der Fall. Nicht einmal die nur einen Ton wiedergebenden bedienen sich immer wohllautender oder wenigstens reiner Töne, geschweige denn die mehrtönigen, die bei der gewöhnlichen Dissonanz ihrer Klänge und Unreinheit ihrer Tonreihen jeder musikalischen Gehörbildung und Weckung des Klangsinnes Hohn sprechen. Ich brauche wohl nicht erst alle die gebräuchlichen musikalischen Kinderspielzeuge aufzuzählen, um verstanden zu werden, denn jeder kennt sie aus eigener Kindererfahrung; das mit Glocken gezierte oder mit einem Pfeifchen versehene Urspielzeug aller Kinder, Klapper genannt, die verschiedentlichen Töne und Laute von sich gebenden Tierfiguren und Puppen, Kinderspieldosen, Kinderklaviere, Mundharmonikas, Pfeifchen, Trompeten, Glockenspiele usw.

Wollen wir die musikalische Gehörbildung der Kleinen und damit auch die musikalische Bildung des Volkes sicherstellen, so müssen wir mit allen Mitteln gegen die gegenwärtig gebräuchlichen musikalischen Kinderspielzeuge zu Felde ziehen und ihre nach musikästhetischen Grundsätzen vorzunehmende Umgestaltung erzwingen. Es wird nicht zu schwer sein, die Fabrikanten und Erzeuger derselben zu der Einsicht zu bekehren, daß musikalische Kinderspielzeuge wohllautende und vor allem reine Töne verwenden und harmonische Klänge sowie sangbare Tonreihen wiedergeben müssen, wenn sie dem zarten, überaus empfänglichen und empfindlichen Gehör unserer jüngsten Jugend nicht schädlich sein sollen. Es wäre sogar durchaus nicht zuviel verlangt, daß der Staat als Hüter des Volkswohles darauf Bedacht nehmen und darauf sehen würde, daß die Gehörbildung des kleinsten Volksnachwuchses nicht durch mißtönende und das Gehör verletzende Spielzeuge geschädigt werde. Angezeigt und wünschenswert wäre es schließlich, daß eine Einheitlichkeit in der Tonalität der musikalischen Kinderspielzeuge platzgreifen und eine Art Normalstimmung derselben geschaffen würde. Dadurch würde nämlich erreicht werden, daß dem kindlichen Gehöre nur aufnahmsmögliche und geeignete Töne zukommen und — bei Festsetzung einer Art Normalstimmung — sogar der Grund zur absoluten Gehörbildung gelegt werden könnte.

Eines großen Erfolges, der allein schon der Mühe wert ist, sind wir bei Umgestaltung der musikalischen Kinderspielzeuge auf musikästhetischer Grundlage jedenfalls sicher: Daß den Schulen als musikalischen Volksbildungsstätten die Kinder mit bereits vorbereitetem musikalischen Gehör und richtig gewecktem Klangsinn zugeführt und die Fälle sogenannter musikalischer Gehörlosigkeit, welche gewöhnlich nur auf verdorbenen Klangsinn zurückzuführen sind, immer seltener werden würden.

Das Theaterpferd

Humoreske von Max Karl Böttcher

Isidor Veit war Inhaber eines Maskenverleihinstitutes. Aber die Karnevalszeit ist kurz, und die Motten sind ein gefräßiges Volk — kurz, die Sache rentierte sich schlecht.

„Was wer'n mer uns plagen mit de Masken? — Verleihn mer Masken zum Karneval, suchen mer uns 'n ander Geschäftchen vor die übrige Zeit im Jahre."

Und so raffte sich Isidor Veit auf und schaffte sich allerhand Rummel an, sogenannten Saisonplunder, alles zum Verleihen. Im Sommer verpumpte er Tennisschläger, Fußbälle, Gartenmöbel, Strandkörbe, Reisekoffer, echte Panamahüte männlichen und weiblichen Geschlechts, Rucksäcke und Eispickel und Steigeisen zum Renommieren, im Frühjahre frische Legehühner, große Porzellanosterhasen, für die Feiertage im Garten aufzustellen, große Zuckertüten, natürlich leer, für die Abcschützen, Renommierhunde für Korpsstudenten, im Herbste Riesendrachen für erwachsene Kinder, Segelboote, Jagdgewehre für Sonntagsjäger, rote Fracks für Parforcejagden, und im Winter Schachbretter und Figuren, Brillanten zu Hausbällen, zu 25 Prozent echt, Palmenarrangements für Verlobungsecken, sprechende Papageien, Nachtigallen mit Schmelz in der Stimme für Wintergärten und italienische Nächte, und zu Weihnachten machte er sogar den Ruprecht oder St.

Nikolaus für 5 Kronen 75 Heller und die Auslagen. — Das Geschäft ging famos. Veits Rummellager ward dimensiös, und sein Ruf als Allesverleiher war beinahe international.

Aber sein geschäftlicher Ehrgeiz war nicht gestillt. Er sann und sann, was er noch verleihen könne, etwas ganz besonders Interessantes und Originelles, aber er fand nichts mehr, sein Institut war komplett. — Ja, wenn er auf Tage oder Stunden Titel, Ministersitze und Königreiche oder Republiken hätte verleihen können, das wäre ein feines Geschäft gewesen, das sollte florieren. Aber leider ging das noch nicht dank der miesen Einrichtung unserer Gesetzgebung. — Da las er eines Tages folgende Annonce in der Zeitung: Vornehme Bühne sucht für einige Abende für Tellaufführung ein Theaterpferd. Bedingungen: reitgewohnt, absolut lärmsicher und bühnenfromm.

Das fuhr dem Isidor in die Knochen. Ein Theaterpferd mußte er sich anschaffen, das würde sich rentieren. Die Stadt hatte ein Dutzend Bühnen, und so ein Gaul war jedenfalls gegen ein Spottgeld zu kaufen, denn lärmsicher und bühnenfromm, na, das konnte kein Vollblütler sein, sondern mußte unter den pflastermüden Genossen gesucht werden, die sicher für den „Lederwert" zu haben waren.

Und er machte sich auf, solch edles Roß zu suchen. 300 Kronen wollte er dransetzen. Von Fiakerstall zu Fiakerstall eilte er, ließ sich lebensmüde Greise aus equestrischem Geschlechte vorführen, aber er fand nicht das Erwartete. Alle, alle waren noch zu munter, sie ließen das Abgeklärte des gereiften Alters vermissen, das sie einzig und allein befähigt hätte, die Bretter zu betreten, die die Welt bedeuten. Die einen der Rößlein konnten nicht vertragen, wenn vor ihren Ohren mit Pistolen geknallt wurde, die anderen bekamen Anfälle geradezu tückischen Trotzes, wenn man vor ihren Augen bengalisches Feuer abbrannte, wie das doch z. B. in der Götterdämmerung bei der Schlußdämmerei unerläßlich ist, wieder andere fürchteten sich und bäumten vor Lanzen, Schwerter und Pappschilden mit Silberglanz. — Es war trostlos.

Natürlich sprach sich bald in ganz Wien herum, daß Isidor Veit in der Billrother Gasse einen blinden, tauben, stummen Gaul, der sich nur noch mit Mühe aufrecht erhalten könne, für den Lederwert zu kaufen gedenke.

Die Folge davon war, daß alltäglich eine wahre Völkerwanderung animalischer Halbleichen, Rößlein mit nur noch flackerndem Lebenslichtlein, vor Isidors Haus zog. Ganz Wien öffnete seine Ställe, zumal der praktische Veit als Zugmittel zum Kaufpreis noch eine Prämie von 100 Briketts oder 10 Pfund Steinkohlen ausgesetzt hatte. Jeder Pferdebesitzer suchte seinen schlechtesten Bock hervor und zerrte ihn zu Isidor Veit. Die Polizeimannschaft mußte zehnfach aufgeboten werden, um auf Ordnung zu halten, zwei Schinderwagen und die Feuerwehr standen in dem Hofe bereit, um denjenigen Tieren, denen es bei der Vorführung und Prüfung auf ihre Bühnenreife schlecht wurde, vielleicht infolge von zu langen Stehens und Wartens, auf die Beine bezüglich ins Grab, alias Fleischverwertungsanstalt, zu helfen. — Isidor Veit suchte und suchte vier Tage lang nach einem bühnenfähigen Theaterpferd. Er hatte in seinem Hofe gewissermaßen eine Versuchsbühne eingerichtet. Ein Straßenfeger, der eidlich versicherte, nicht reiten zu können, mußte den Landvogt Geßler markieren, jedes Pferd erklettern und dann auf der linken Seite wie ein nasser Sack herunterklitschen und seufzend ausrufen: „Das war Tells Geschoß!" Gleichzeitig wurde in einer Ecke ein Haufen Sägespäne entzündet, Buntfeuer daraufgeworfen, und ein halbes Dutzend Messenger Boys mußten mit aus Isidors Maskenabteilung entliehenen langen Lanzen dem Bühnenkandidaten vor den Augen herumtanzen und dazu tüchtig schreien. Aber keiner der Prüflinge faßte dies als Spiel, als Theater auf. Die einen scheuten, die anderen wieherten und gingen hoch, die dritten endlich brachen zusammen, sei es nun unter der Last Pseudo-Geßlers, sei es unter dem Drucke der ausgestandenen Examenängste. Kurz: Isidor Veit fand kein Theaterpferd. — Er war trostlos.

* * *

Archibald Klugsky war seines Zeichens Student der Rechte und seit nunmehr 38 (in Buchstaben: achtunddreißig) Semestern studierte er auf Alt-Prags hoher Schule an den Geheimnissen der heiligen Gerichtsbarkeit und vermochte sie doch nicht zu ergründen. Man nannte ihn in Prag allgemein den ewigen Archibald. Sein Leib war von üppiger Fülle, sein Haupt kahl und bloß und sein Herz ein Bierherz von der Größe und Gestalt eines Zehngulden-Kürbis. — Das alles kam vom Bier. In den ersten Semestern hatte der ewige Archibald Geld gehabt, viel Geld, denn sein Vater war ein vermögender Mann. Er hatte solch' Geld, daß sich der Herr Studio sogar ein Reitpferd anschaffen konnte, auf dessen Rücken er wiegend zur Hochschule schaukelte, sich dann mit unnachahmlicher Eleganz herabschwang und dem herbeieilenden Pedell mit beinahe adliger Nonchalance die Zügel an den Kopf warf.

Achtzehn Semester lebte Herr Archibald so in Saus und Braus; aber dann ging ihm das Kleingeld aus, weil Vater seiniges nichts mehr berappen wollte, und nun „studierte" er auf eigene Kosten weiter noch fernere zwanzig Semester. Sein stolzes Pferd, den edlen „Siegfried", den er als vierzehnjährigen Wallach gekauft, und der ihn neun Jahre

lang getragen, mußte er nun verklitschen. Ein Milchhändler erstand damals das Tier um 200 Kronen, ließ es im Laufe von vier Jahren etwa 8000 Hektoliter Milch durch die Straßen von Prag schleppen und verhandelte es schließlich an einen Briketthändler um 150 Kronen. Doch dies dunkle Gewerbe verdarb Siegfrieds Charakter vollständig. Blieb er als Milchgaul aus alter Gewohnheit stets vor der Universität Prags stehen, was die gerechte Wut der Studenten erregte, da sie nicht in den Verdacht kommen wollten, Milchlutscher zu sein, so scheute jetzt Siegfried stets, wenn ihn sein Herr, der Briketthändler, über die Karlsbrücke trieb. Ja, eines Tages ging er in die Luft und hätte beinahe den heiligen Nepomuk umgerissen, was dem Brikettfritzen eine Ordnungsstrafe von 4 Kronen oder 2 Tagen Haft einbrachte. So war der Briketthändler froh, als er seinen störrischen Siegfried für 120 Kronen losschlagen konnte. Ein Lumpenhändler erstand das Tier und hatte es lange, lange Jahre. Archibald Klugsky hatte mit mancher stillen Träne im Auge die Dekadenz seines einst so stolzen Rosses verfolgt und wurde beinahe schwermütig darüber. Wo er den Lumpenwagen sah, kraulte er seinen Siegfried am mageren Hals und schob ihm ein Stück Zucker in das Maul und rief ihn dreimal mit seinem ursprünglichen Namen „Siegfried". Jetzt hieß dieser ehemalige stolze Götterjüngling nämlich „Liese", richtig Liese — und war doch ein Wallach!

Und als Liese zog der verflossene Siegfried jahraus, jahrein seines Herrn Lumpen und Knochen durch die schöne Moldaustadt. Wenn ihn jetzt Archibald sah, wurde er betrübt und klagte sich an. Er war nämlich mit den Jahren Philosoph geworden und hatte ein Werk verfaßt, das hieß: „Der Schmerzensschrei der dritten Seele oder der Vereinigungsdrang willkürlich getrennter Moleküle". Der originelle Leitsatz in dem von Archibald erfundenen phänomenalen System lautete: „Jedes Wesen ist das Produkt seiner Verhältnise." — Großartig! Das hatte bis dahin noch kein Mensch gewußt. So war auch das Roß Siegfried-Liese ein Produkt der es umgebenden Verhältnisse geworden, und der ewige Archibald fühlte sich mitschuldig und verpflichtet, dem armen Tiere auf der sozialen Stufenleiter der Pferde wieder höher zu helfen und ihm ein ehrenvolles Alter zu sichern. — In diesen Tagen las er die Annonce Isidor Veits in Wien, in der dieser nach seinen erfolglosen Versuchen mit Wiener Rössern auswärts ein Theaterpferd suchte. Archibalds Entschluß stand fest. Er setzte sich hin und schrieb seinem Vater, der ihn damals verstieß:

Sehr geehrter Herr!

Nur die Not eines mir lieben Wesens zwingt mich, Sie um dreihundert Kronen zu ersuchen. Meine Liese, die mir neunzehn Jahre am Herzen gelegen, will zur Bühne. Sie ist aber noch in Händen eines Lumpen und schäbigen Knochens. Um dreihundert Kronen gibt er sie frei. Machen Sie diesen Mammon flott, edler Erzeuger, und Sie verdienen sich den lieblichsten Dankesblick großer, trauriger Augen, den je meine Liese verschenkt.

Ihr früherer Sohn Archibald.

Postwendend kamen 300 Kronen und folgender Brief:

Sehr geehrter Herr!

Da ich prinzipiell talentierten Bühnenkandidaten, falls sie weiblich sind, fördernd zur Seite stehe, und ich keinen Grund finde, warum ich Ihren Schützling nicht lancieren soll, folgen anbei die gewünschten dreihundert Kronen. Ausdrücke wie „Lump" und „schäbiger Knochen" fallen mir auf die Nerven und ich ersuche Sie, sich bei fernerer Korrespondence in Sachen „Liese" sich gewählterer Ausdrücke zu bedienen.

Sollte Liese reüssieren, bin ich bereit, ihr fernerhin ein monatliches Nadelgeld von 50 Kronen zu dedizieren.

Ihr früherer Vater Vinzenz Klugsky.

Lachend steckte Archibald die 300 ein und sagte: „‚Nadelgeld' ist ganz famos!!" Und er ging hin und erstand seine Siegfried-Liese, entriß sie dem unwürdigen Lumpendasein und Knochenleben und reiste mit ihr nach Wien. — Zwei Stunden mußte er mit ihr vor dem Hause Veits warten. Er bekam ungeheuren Durst und Liese Zittern in den Knien und Flimmern vor den Augen. Sie sah recht abgehärmt und blaß aus. Endlich kam sie an die Reihe. Geßlern ließ sie ruhig von ihrem Buckel rutschen, auch das Buntfeuer und das Geschrei der „Landsknechte" aus dem Blitzboteninstitut störte sie nicht. Eine Art „Wurschtigkeit" in Vorahnung ihrer künftigen Bestimmung war über sie gekommen, eine Resignation, um die sie mancher Deliquent vor der Hinrichtung hätte beneiden können. 400 Kronen und die Reisespesen verlangte Archibald für sein Juwel, zusammen 470 Kronen.

„Ich zahle 150," sagte Isidor.

„Komm, Liese, ich schaffe dich direkt aufs Burgtheater. Dort bezahlt man mir mit Kußhand 500." — Und er zerrte Liese davon. Aber Veit, dem jetzt die bleiche Angst aus dem Gesichte starrte, hielt ihn zurück. „Sie sollen 470 haben!" und er zahlte. Und nun war Liese wohlbestalltes Theaterpferd und wurde an ganz Wien verliehen, pro Abend um 30 Kronen. In allen Stücken, in denen ein Pferd zum Szenarium gehört, zeigte Liese ihr Bühnentalent. Sie machte sich großartig und erntete allgemeines Lob.

Da kam die „Götterdämmerung" auf den Spielplan. Die Fahrt auf des glänzenden Ritters Boote imponierte Liese ganz gewaltig, ebenso das Lichtmeer, als es anfing, zu dämmern. Erstaunt sah sich Liese die prächtigen Bühnenbilder an, ergriffen hörte sie Wagners machtvolle Musik, und sie war so stolz, so stolz, daß sie das als Götterpferd, als Grane miterleben durfte: Wie ein Traum erschien ihr das alles. Sie, die Milch-, Brikett- und

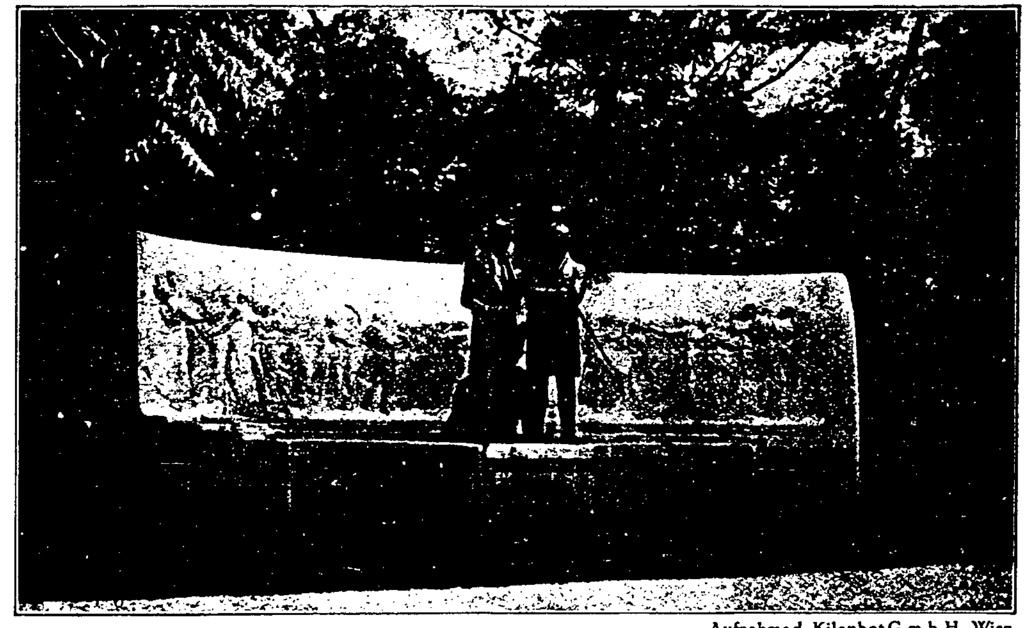
Lumpenliese stand jetzt mitten in dieser Pracht, angestaunt von tausend Menschen. — Da schmetterte eine Stimme: „Siegfried! Siegfried! Selig gilt dir mein Gruß!!“

Wer war das? — Wer rief sie, die Liese, bei ihrem alten, rechtmäßigen Wallachnamen? — Und sie wieherte vor Freude und bäumte sich auf und sprang dem Rufe entgegen, von Hagen vergeblich gehalten, und hops! saß sie mitten im Orchester, beide Beine stramm in der großen Trommel verankert! Und die Trense verfing sich am Eisengitter der Rampenblende und schnürte ihr die Luft ab. Sie jappte noch ein paar Mal, und dann war sie dahin. Mitten in höchster Kunst hatte sie ihr Leben ausgehaucht. — Im Zuschauerraum war ein tausendstimmiger Schrei bei dem kühnen Haraßsprung des Theaterpferdes lautgeworden, aber man bewahrte wenigstens so viel Ruhe, nicht von den Plätzen zu drängen.

Der Regisseur ließ sofort einen Teppich über den hängenden sterblichen Rest Siegfried-Lieses breiten und versicherte, daß niemand außer der großen Trommel verletzt sei.

So war Liese ein Opfer ihrer Kunst geworden und bekam am nächsten Tage in fast allen Blättern noch einen Nekrolog gewidmet unter der Spitzmarke: Aufregender Zwischenfall im Theater.

Archibald Klugsky aber bezog noch sieben Jahre lang monatlich 50 Kronen von seinem Vater a. D. als „Nadelgeld“ für Liese, die auf der Bühne reüssiere.



Aufnahme d. Kilophot G.m.b.H., Wien

Das Strauß-Lanner Denkmal in Wien

Aus Lange, Fritz: „Josef Lanner und Johann Strauß“. Siehe Besprechung Seite 61

Auf Flügeln des Gesanges

Singspiel von Franz Putzbach. Musik von Horst Platen

Uraufführung in der Hamburger Volksoper am 2. März

Dieses uns neuerdings bescherte hübsche Singspiel, das sich textlich der Klasse der Dreimäderlhaus-operetten einfügt und, wie schon der Name verrät, uns mit einem Abschnitt aus Mendelssohns Leben bekannt macht, — jene Episode, da ihn die Intrigen des eifersüchtigen Kapellmeisters Pohlenz fast um den eben errungenen Platz als Dirigent des Gewandhauses gebracht hätten —, bildet insofern eine wesentliche Ausnahme in dem so beliebten Kreise moderner Singspiele, als der Komponist darauf verzichtet hat, nach berühmtem Muster den Musenkranz des Helden zu entblättern, um sich selbstgefällig einen sich selber zierenden daraus zurecht zu drehen. Abgesehen von einigen nicht zu umgehenden Liedern hat Platen die Musik Mendelssohns unangetastet gelassen, und das rückt dieses Werkchen, das also musikalisch durchaus selbständig auftritt, von den künstlerisch weniger berühmten als berüchtigten Erzeugnissen einer die Dreimäderlhausrichtung so unentwegt verfolgenden Kunstgattung wesentlich ab.

Platen hat sich mit seiner Erstlingsoper „Der heilige Morgen“, trotz aller ihrer Mängel, trotz ihren vom aufdringlichsten Verismus gestreiften, kinodramatisch bewegten Inhalten immerhin schon den Anspruch erworben, von der Musikwelt ernstgenommen zu werden. In seinem neuesten Werke sehen wir ihn sich auf ein Gebiet begeben, das sich jenem mit blutigsten Farben malenden Extrem gegenüber geradezu antipodisch verhält; denn trotz einiger tragisch sein sollender Konflikte, trotz einiger auf tiefere Wirkung berechneten Episoden ist der ganze Vorwurf doch so operettenhaft leicht, so

harmlos und auf harmonischen Ausgang hinweisend ausgesponnen, daß er auf eine Art musikalisch auszuschöpfen ist, die einer anspruchsvolleren Vertiefung kaum einen Spielraum gewährt und somit selbst für ein harmloses Singspiel beinahe noch etwas zu harmlos erscheinen könnte. Leichtbeschwingte Walzer und hübsche Lieder würden uns in Platen einen geschickten Operettenmacher mit dem Vorzug der von keiner Reminiszenz belasteten melodischen Erfindung vermuten lassen können, wenn wir ihn, wie gesagt, nicht auch schon von anderer Seite kennen gelernt haben würden.

Der Text dieser anspruchslosen Mendelssohniade erübrigt ein näheres Eingehen, denn man kennt den Stil, nach welchem hier, ohne viel Bekümmernis um die Grenzen zwischen Dichtung und Wahrheit, gearbeitet wird. Hinter dem Namen des Verfassers verbirgt sich eine Dame, weshalb man auch einige allzu große Rührseligkeiten und Süßigkeiten leichter verzeiht. Hübsche Bühnenbilder, heitere Episoden machen das Werkchen zu einer immerhin angenehmen Unterhaltung; überdies war für die Ausstattung viel getan worden, auch gespielt wurde ausgezeichnet, so daß die Volksoper sich für längere Zeit hier ein Zugstück gesichert haben dürfte. Bertha Witt.

Hermann Nötzel: „Meister Guido"

Komische Oper. Erstaufführung am Nationaltheater zu München am 29. Februar

Kam da ein Erstlingswerk auf die Bühne und siehe, es war ein Meisterstück in seiner Art. Nötzels „Meister Guido" gäbe Veranlassung, ausführlich mit der Zukunftsentwicklung der heiteren Oper (ich sage absichtlich nicht: „komische Oper") und der Spieloper sich zu befassen. Was „Meister Nötzel" da geschaffen hat, wie er im Aufbau Haupt- und Nebenhandlung seines selbstgeschriebenen Textes geschickt zu verbinden wußte und wie seine tonschöpferische Erfindungskraft, zumal nach Seite der Melodik und Rhythmik hin, sogar alle Nebensächlichkeiten zu klingendem Leben erweckt, das gibt der deutschen Oper endlich wieder ein besonderes Gepräge. „Meister Guido" ist von einem durch keine Strömungen und Richtungen angekränkelten Komponisten geschrieben. Daß die Handlung in der Hochblüte der Renaissance spielt und ein junger römischer Maler sich in fröhlicher Kumpanei mit List die holdselige, reiche Florentiner Patriziertochter erobert, tut dem deutschen Geiste Nötzels nicht Abbruch. Das eben ist gerade ein besonderer charakteristischer Reiz, daß manche Stellen ihrem schmeichelnden Wohlklange nach ebenso von einem Italiener erdacht sein könnten, den seine Töne unter heiterem südlichen Himmelsblau und in der Üppigkeit vollsten Lebensgenusses zugeflogen sind — aber, die Herzlichkeit der Tonsprache, die italienisch geschmückten Gestalten erst zu blutwarmen Menschen erschaffen zu haben, die den Kern der Handlung in sich tragen, das gehört mit zu Nötzels liebenswürdiger, spezifisch deutscher Künstlereigenart.

Freilich mit der kritischen Lupe könnte man, zumal bei einem Erstlingswerk, immer einige Unebenheiten finden. Den armen Maler Guido gleich in einem Festgewande auftreten zu lassen und seine „marmorschöne" Exbraut Griselda erst im Schlußakte vorzustellen, muß, weil für das Verständnis der Handlung hinderlich, als dramaturgischer Fehler bezeichnet werden, Episoden sind manchmal zu breit geraten, und der musikalische Erfindungsquell sprudelt hin und wieder allzu üppig; — doch glücklich derjenige, dem Erfindungsreichtum zum Vorwurf gemacht werden kann! Solchen rein technischen Mängeln stehen jedoch Werte gegenüber, die sich ganz besonders in den prächtigen Chören, in den klangfreudigen, elegischen Partien, in der Herzhaftigkeit des heiteren Tones und nicht zuletzt in der äußerst klug beschränkten Instrumentation offenbaren. Mögen die Musikpolitiker der äußersten linken Seite zetern über „Meister Guido-Nötzels" Musikantenblut, mitten in unsere musikalisch tastenden und erklügelten, in Witz und Wirkung oft raffiniert erkünstelten Zeitprodukte hinein, bringt solche heitere Vornehmheit und diese auf Wahrheit und Klarheit gestützte melodiengesegnete Phantasie dieser neuen Oper wahrhafte Erquickung.

Hugo Röhr schuf zwischen Bühne und Orchester besten tonlichen und rhythmischen Ausgleich; für die bewegte und stimmungsvolle Szene hatten Anton Fuchs und Leo Passetti gesorgt. Otto Wolf und Nelly Merz gaben ihr Bestes im zweiten Akte; Frau Bosetti hatte wieder „ihre" köstliche Doppelrolle als schmucker Farbenreiher und schelmisches Weibchen. Hedwig Fichtmüller durch prächtige Wiedergabe der männertollen Gentucca, und Geis, Grifft und Schwerdt als Gast von Karlsruhe ergänzten das launige Spiel. So ist denn der bei der Karlsruher Uraufführung (15. September) erzielte Erfolg auch bei der Münchener Erstaufführung dem Komponisten treu geblieben und wird ihm fernerhin treu bleiben, wo immer Nötzels „Meister Guido" erklingen wird. Ferdinand Keyfel

Musikalische Aphorismen

Von Emil Petschnig (Wien)

Die merkwürdige Idee Beethovens, im Schlußsatze seiner Missa solemnis zu den Worten „dona nobis pacem" kriegerische Klänge anzustimmen, läßt erst uns Heutige so ganz nachempfinden, wie tief der Meister unter den unruhigen, zum größten Teil von Kämpfen und deren Folgen, als: Hungersnot, Teuerung, finanzielle Verluste usw. erfüllten Zeiten, in denen er lebte, gelitten haben muß, daß sich das holde Bild äußeren wie inneren Friedens am stärksten als Gegenstück wider die von der ehr- und machtgierigen gewalttätigen Eroberernatur Napoelons verursachten trostlosen Verhältnisse in Deutschland seinem künstlerischen Bewußtsein aufdrängte. Und da waren jene Tage immer noch erst eine Taschenformat-Ausgabe der letztjährigen und jetzigen weltgeschichtlichen Ereignisse, boten daher dem im Dienste der Musen Schaffenden verhältnismäßig noch mehr Ruhe und Gelegenheit zur Sammlung, als die Gegenwart, in der man sich — auch aus Gründen seelischer Diätetik — förmlich gewaltsam vor dem Tohuwabohu der Außenwelt verschließen muß, um zu ernster Produktion zu kommen, und wahrlich: „Denen 's dann noch will gelingen, ein schönes Lied zu singen, seht: Meister nennt man die!"

* * *

Von jeher haben die wahren Lichtbringer der Menschheit in Künsten und Wissenschaften nicht allein unter der Verständnislosigkeit, sondern mehr noch unter dem Spotte, ja dem Hasse der kompakten Majorität der lieben Mittelmäßigkeit zu leiden gehabt, deren plattem Denkvermögen jede idealere Bestrebung als bewitzelns-

würdige, unpraktische Schwärmerei erscheint, von der in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle jeder Charakter, jedes Talent, so über ihr Zwergmaß nur einigermaßen hinausragt, als unbequeme Mahnung, als tötliche Beleidigung empfunden wird, die mit allen Mitteln der Verfolgung (Unterdrückung, Verleumdung, Totschweigen usw.) gerächt werden muß. Um so besser haben es dafür diejenigen, die ihr bescheidenes Geisteslichtchen geradezu darauf hinweist, der Mode zu folgen, der Menge nach dem Munde zu reden. Ihnen, in deren Werken letztere ihre oberflächlichen Gedanken und Passionen, damit sich selbst verherrlicht sieht, die sie daher mit Recht als seelenverwandt begrüßen können, ihnen wird Ehre und Gold in Fülle zuteil. Und immer wieder erneut sich dies betrübliche Schauspiel in unseren Landen, obschon die Schicksale eines Mozart, Weber, Schubert, Liszt, Wagner, eines Kleist, Hebbel, Schopenhauer, Nietzsche, Böcklin u. v. a. endlich einmal zur Besinnung mahnen könnten. Zumal jene, die den deutschen Geist nicht emphatisch genug preisen können und sich anscheinend für befugt halten, das Verständnis für ihn in Pacht zu nehmen.

* * *

Die Kritik sollte über keinen ausübenden Künstler berichten, der nicht jedes Jahr mit einem neuen und vor allem mehrere zeitgenössische Autornamen aufweisenden Programm vors Publikum tritt. Nur dann wären ihre immerfort sich wiederholenden Urteile über die nämlichen Persönlichkeiten berechtigt und von Wert, hingegen sie angesichts des heute üblichen Brauches der Konzertgeber, stets nur die gleichen paar Nummern längst toter und deshalb bereits anerkannter Komponisten wiederzukäuen, zu einer Art honorarfreier Reklame für den betreffenden oder zu bloßer, leeres Stroh dreschender Zeilenschinderei herabsinkt.

Unsere Musikbeilage

Zu Beginn eines jeden Monats bringt die Z. f. M. eine Musikbeilage. Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir behaupten, damit unseren Lesern eine große Freude und einen weiteren Vorteil zu bereiten. Haben doch die Preise für Musikalien notgedrungen eine Höhe erreicht, die manchen davon abhalten wird, seine Musikbibliothek um das eine oder andere Werk zu vermehren. Hier haben nun unsere Abonnenten außer einer gediegenen, illustrierten musikalischen Zeitschrift auch noch jeden Monat eine Musikbeilage, deren Wert schon im Einzelverkauf allein den Preis des Vierteljahres-Abonnement erreicht.



Walter Niemann



Johannes Palaschko

Als erste Musikbeilage bringen wir in vorliegendem Hefte eine „Sarabande" aus „Ein Tag auf Schloß Dürande", romantische Novelle in sechs Kapiteln nach Worten Eichendorffs für Klavier von Walter Niemann, Op. 62.

Niemann wurde am 10. Oktober 1876 zu Hamburg von schleswig-holsteinischen Eltern als Sohn des ausgezeichneten Klaviervirtuosen und langjährigen August Wilhelmj-Partners Rudolph Niemann geboren. Er wuchs in Wiesbaden auf und studierte Musik bei seinem Vater, Humperdinck (Boppard) und, nach dem Tode seines Vaters (1898), an Konservatorium (Reinecke, v. Bose) und Universität (Kretzschmar, Riemann) in Leipzig. Hier lebt er seitdem als Komponist (Klavier- und Violinsonate, Klaviersuiten nach Hebbel, J. P. Jacobsen, Storm, Hesse, Groth; Präludium, Intermezzo und Fuge, zahlreiche lyrische Zyklen [„Pompeji", „Schwarzwaldidyllen" u. a.], Charakter- und Kinderstücke für Klavier, Werke für kleines Orchester) und Musikschriftsteller namentlich auf dem Gebiet der Biographie (Brahms, Grieg), Klaviermusik (Klavierbuch, Meister des Klaviers, Neuausgaben von Phil. Eman. Bachs „Versuch" und Kullaks

„Ästhetik des Klavierspiels“ u.a.) und nordischen Musik.

Zu der zweiten Musikbeilage der pädagogisch ausgezeichneten Violinetüde von Johannes Palaschko wollen wir den Komponisten selbst sprechen lassen.

Am 13. Juli 1877 wurde ich in Berlin geboren. Im fünften Lebensjahre erhielt ich den ersten Violinunterricht seitens meines Vaters; wenige Jahre später wurden mir die ersten Unterweisungen in der Kompositon zuteil. Hierauf war ich längere Zeit Schüler des bekannten Tonsetzers Ernst Eduard Taubert und besuchte alsdann die Berliner Musik-Hochschule, woselbst ich Jahre hindurch den Unterricht Joachims genoß. Nach Beendigung meiner Studien unternahm ich als Violinist viele Konzertreisen; mit gleichem Eifer widmete ich mich der Komposition. Bis heute veröffentlichte ich zahlreiche Insrumentalsachen, hauptsächlich Werke für Violine und Viola. Meine neuesten Publikatonen sind: Op. 58, 26 Studien für Violine (Steingräber-Edition), deren erste in der Musikbeilage dieses Heftes abgedruckt ist, Op. 59, Kinder-Symphonie (Jul. Heinr. Zimmermann) und Op. 61, Jugend-Album für Violine und Pianoforte (Jul. Heinr. Zimmermann). Seit 1913 bin ich Direktor des Böttcherschen Konservatoriums zu Berlin.
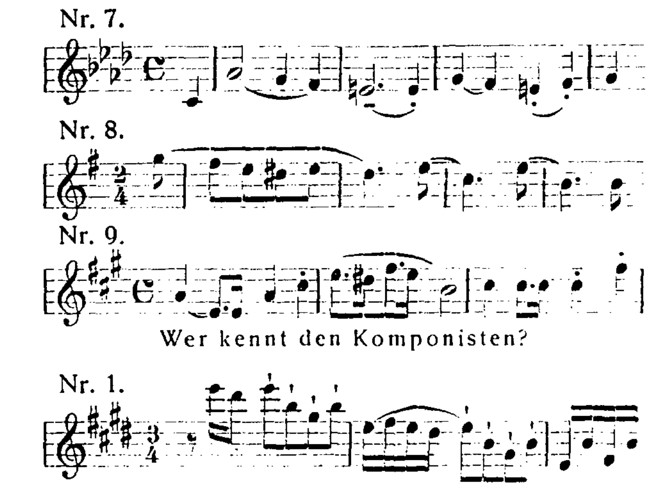


Heinrich Luppa

„Oberschlesien, mein Heimatland“. Voraussichtlich im Juli dieses Jahres wird sich durch Abstimmung in Oberschlesien entscheiden, ob dieses Land weiterhin zu Deutschland gehören, oder einem fremden Staat einverleibt werden soll. Wohl 500000 stimmberechtigten Oberschlesiern ist es in die Hand gegeben, dafür zu wirken, daß auch dieses Land deutsch bleibt. Um auf seine Art zum guten Gelingen der Abstimmung beizutragen, hat der Lehrer und Tondichter Heinrich Luppa in Königshütte das in unserer Musikbeilage aufgenommene Lied „Oberschlesien, mein Heimatland“ komponiert. — Wir glauben nicht fehlzugehen in der Annahme, daß auch wir durch den Abdruck des Liedes in der Z. f. M. unser Scherflein zum guten Gelingen der Sache beitragen.

Heinrich Luppa wurde am 19. Juli 1869 zu Rosenberg in Oberschlesien geboren. Seit 1895 ist er als Volksschullehrer in Königshütte tätig. Daneben ist Luppa auch geschickter Musikkritiker und Komponist. Seine Werke verraten eine ausgesprochene Begabung für echt volkstümliche Schreibweise im besten Sinne. Hoffen wir, daß sein neuestes Lied sich recht bald in die Herzen aller Oberschlesier einklingt.

Preisrätsel
der Z. f. M.: „Von Bach bis Brahms“



Hiermit bringen wir die zweite Fortsetzung unserer aus 18 Notenbeispielen bestehenden Themen-Reihe Nr. 7—9. Wer von unseren Abonnenten kennt die Komponisten?

Die zwölf besten Lösungen werden mit je einem Prachtband eines ganz nach Belieben des Preisträgers zu wählenden Musikwerkes belohnt werden. Für den 1. Preis ist, wenn der Preisträger keinen besonderen Wunsch äußert, vorgesehen:

BEETHOVEN, SÄMTLICHE SYMPHONIEN IN PARTITUR-AUSGABE VON BREITKOPF & HÄRTEL

im Gesamtwert von 120 M.

Der zwölfte Preis soll einen Mindestwert von 10 M. haben.

Im ersten Juliheft erscheint eine Lösungskarte, die auszuschneiden und mit den Lösungen (Name, Vorname und Opuszahl) sowie mit der Adresse des Einsenders versehen bis spätestens 15. Juli an die Schriftleitung der Z. f. M. einzusenden ist.

N. B. Im ersten Märzhefte sind bei dem Beispiel Nr. 1 zwei Druckfehler stehen geblieben. Wir wiederholen dieses Beispiel hiermit.

Musikbriefe

AUS PARIS

Von Paul Louis Neuberth

Wir Franzosen betrachten es als eine Ehre wohlwollender Ermächtigung, welche uns die neue Leitung dieser Zeitung gibt, indem sie uns zugesteht, in der „Tribune", welche Robert Schumann begründet hat, unsere bescheidenen Urteile über das musikalische Leben Frankreichs erscheinen zu lassen.

Diejenigen, welche unsere Abhandlungen zu lesen geneigt sind, werden darin nur die Wahrheit finden, soweit menschliches Urteil von unfreiwilligem Irrtume frei sein kann.

Da wir in jeder Beziehung frei sind, also nicht an irgendwelche Vereinigung oder eine künstlerische Richtung gefesselt, werden wir so unparteiisch wie möglich das sagen, was wir wissen und empfunden haben.

Wir glauben, daß Beethoven recht hatte, als er erklärte, daß die Musik eine größere Offenbarung als alle Philosophie und Wissenschaft sei; und wir fügen hinzu, ohne irgend etwas von unserer rechtmäßigen Abstammung abzuleugnen, daß die Musik über allem Vaterlandsinne steht.

Wir führen die Worte Schillers in seinem Hymnus über die 9. Symphonie an und wünschen den Menschen von gutem Willen, von denen der Evangelist spricht: Vertrauen auf die Zukunft!

Nous considérons comme une honneur d'autorisation bienveillante que nous donne la nouvelle direction de ce journal de faire paraître dans la „Tribune" que fonda Robert Schumann nos modestes appréciations sur la vie musicale française.

Ceux qui voudront bien nous lire ne trouveront dans nos lettres que vérité, autant que le jugement humain est à l'abri de l'erreur involontaire!

Libres, à tout point de vue, n'étant liés à aucune coterie, à aucun clan artistique, nous dirons le plus impartialement possible ce que nous saurons et ce que nous aurons ressenti. —

Nous croyons que Beethoven avait raison lorsqu'il déclarait que la „Musique est une Revélation (Offenbarung) plus grande que toute philosophie ou science et nous ajouterons sans rien renier de nos origines légales que la Musique est au-dessus de tout patriotisme ou nationalisme".

Nous faisons noter les paroles de l'Hymne de Schiller de la „neuvième symphonie" et souhaitons aux hommes de bonne volonté dont parle l'Evangile: confiance en l'avenir!

* * *

La musique et les artistes français pensent encore à la perte qu'ils ont faite lorsque mourut leur grand musicien contemporain.

Claude Débussy aurait pu donner encore facilement toute une série de chefs-d'œuvre. Ses dernières compositions parues ne laissaient pas supposer un homme fatigué par un constant effort d'écrire du nouveau. Il est parti en pleine possession de son talent — pourquoi ne dirions-nous pas — de son génie!

Sa disparition est une perte internationale, car sa tendance et ses procédés ont influencé beaucoup de jeunes musiciens de tous les pays.

Mieux, qu'aucun autre, il représente le mouvement actuel de l'Art musical français!

Débussy réalisait le besoin, qu'on pourrait qualifier d'instructif, que revèle la tradition française, de netteté et de clarté.

Car il ne fut compliqué qu'en apparence!

Si son écriture est à la fois sévère et gracieuse, l'impression qui se dégage, pour l'auditeur, est très décisive et délimitée.

On pourrait dire de lui qu'il rêvait des réalités!

Certes, il n'avait ni la passion d'un Schumann ni d'un Berlioz, ni la profondeur d'un César Franck ou d'un Brahms, ni le lyrisme d'un Wagner, ni la fougue d'un Strauß, mais il choisissait et rassemblait avec une telle spontanéité les plus subtiles teintes du coloris musical que ses œuvres resteront le mets délicat, la petite fleur tendre, des véritables amateurs.

Pour goûter pleinement Débussy, il faut non seulement être un sensitif, un spontané — mais être encore, espèce plus rare: un raffiné —. Chacun d'ailleurs, gagnera à le rechercher et à le fréquenter dans son œuvre, qui deviendra classique.

Nous avons maintenant à Paris une nouvelle société symphonique, placée sous le patronage musical du vieux Pasdeloup, celui qui autrefois donna à Paris les premières auditions Wagnériennes!

Placé sous la direction d'un très habile musicien! René Bhaton, le nouveau groupe donne 3 séances chaque semaine au „Cirque d'Hiver" — une est consacrée à l'histoire de la musique et agrémentée par une conférence.

Le public s'intéresse vivement à cette tentative.

L'orchestre du Conservatoire, la plus ancienne association musicale française, a changé de chef, Monsieur Messager ayant résilié ses fonctions.

Mr. Philippe Lambert, homme jeune et plein d'avenir, le remplace au pupitre. Comme il est compositeur de talent et flutiste virtuose, on espère qu'il imprimera un mouvement de progrès à la vieille société réactionnaire!

Les Concerts Colonne et Lamoureux qui avaient réuni pendant la guerre ce qui restait de disponible de leurs effectifs, ont repris chacun leur autonomie et continuent séparément la série de leurs brillants succès.

Il se pourrait que Chevillard fatigué, se retire des Concerts Lamoureux. — Voilà une place de chef qui sera recherchée et disputée.

Les Concerts Colonne — célèbres concerts du Châtelet, les vrais concerts populaires de Paris, ont donné cette saison une série d'œuvres nouvelles.

Parmi celles qui ont plus particulièrement retenu l'attention de la critique ou intéressé le public, je citerai:

d'Eugène Cools, musicien d'avenir, une très remarquable musique de scène pour „Hamlet", dans laquelle l'auteur a placé une marche au rythme nouveau d'une très réelle grandeur. On ne peut lui reprocher qu'une trop grande sobriété dans l'usage des cuivres.

d'Albert Roussel: Le Festin de l'Araignée, musique composée pour un Ballet, mais qui est devenue un délicieux numéro de musique de concert.

Voilà une œuvre savante, mais pleine de finesse et de charme. Du même auteur les „Evocations" pour orchestre et chœrus (souvenirs de voyage aux Indes) ont aussi beaucoup intéressé musiciens et auditeurs.

Gabriel Pierné est connu en Allemagne; sa „Croisade", Kinder-Kreuzzug, y connut des centaines d'explications magnifiques. On y connaît moins une œuvre de lui, pourtant également remarquable: St. François d'Assise! —

C'est le „poverello" qui vient, cette fois encore, d'inspirer le maître français; car les 3 aquarelles finement dessinées et lumineusement orchestrées, que vient de faire jouer Pierné rappellent encore des scènes vécues à Assise.

Les 3 esquisses symphoniques ont été jouées par l'orchestre Colonne sous la direction de l'Auteur avec une absolue perfection.

Nous avons eu aussi la visite de Mengelberg qui dirigea les „Préludes" de Liszt, comme personne ne les dirige, une symphonie de Beethoven suivant la tradition de Beethoven, léguée à Wüllner par Schindler (? . . .), l'ouverture d'Obéron dans un romantisme précis et coloré.

Le succès de Mengelberg fut colossal. Un reproche pourtant: son interprétation du „Zauberlehrling" de Duhas n'est pas assez vivante, pas assez nerveuse, pas assez diabolique!

Deux exécutions magistrales, direction Pierné, du Requiem de Berlioz, au Châtelet n'ont pas diminué la puissante impression émanant de l'œuvre de Berlioz: La foule sort toujours bouleversée par la forte secousse que lui imprime le fameux „Tuba Mirum". — Berlioz frappera toujours l'imagination des masses avec ses procédés titaniques!

Les concerts de solistes frissonnent; le public et la critique ne savent plus où mener leurs oreilles!

Tout le monde a du talent, on croit en avoir... beaucoup!

Nous avons réentendu Enesco dans plusieurs concerts. Eloigné de Paris depuis 1914, il y a fait une rentrée triomphale; il nous a paru plus roumain, — plus oriental, — plus lui — même-qu'autrefois.

C'est le violoniste préféré de toute la jeunesse des conservatoires parisiens!

— Comme pianiste, un artiste belge, professeur à Gent, s'est nettement dégagé de la masse de ses concurrents, c'est Monsieur J. du Chastain. Réfléchissez! Il a réussi à avoir un grand succès à Paris, avec un Concerto (le 3me.) de Rubinstein! Ce n'est pas peu dire! . . .

La jeune Madame Caffaret qui joue avec tant de gracieuse et de délicate perfection, qui est l'interprête rêvée de Mozart, s'est attaquée dernièrement à une œuvre de César Franck: „les Djinns", avec orchestre; la tentative n'a pas donné le résultat espéré, la faiblesse physique de l'interprête n'a pu résister à la lutte entreprise. — Nous réentendrons avec plaisir cette pianiste exquise dans des œuvres de moindre auvergure; ou son délicieux talent sera bien en place.

Les deux Hekking jouent toujours magnifiquement du violoncelle. — Brailowsky et Loyonnet, toujours avec enthousiasme, du piano.

L'opéra prépare une 1ère. représentation sensationnelle, la dernière œuvre de Vincent d'Indy: la légende de Saint-Christophe.

Ce qui nous laisse présager de belles discussions académiques et des controverses religieuses intéressantes Paris est plus que jamais, en ce moment, le cœur de la France

AUS BRÜNN

Von Rudolf Peterka

Die erste Spielhälfte brachte keine nennenswerten Neuaufführungen, wie man es an der hiesigen Oper gewöhnt war. Bemerkenswert wäre eine Neueinstudierung des „Rosenkavaliers", bei welcher Aufführung die ganz hervorragende, repräsentative und gesanglich vorzügliche Darstellung der Feldmarschallin durch Frau Grete v. Meduna-Finger besonders auffiel. — Kapellmeister Mohn war leider nicht der geeignete Dirigent dieses Straußischen Meisterwerks. — Lortzings „Die beiden Schützen" konnten trotz der liebevollen Leitung unseres ersten Kapellmeisters Veit keinen richtigen Erfolg bringen. — An Wagner-Opern gab es gute Aufführungen von „Tannhäuser", „Walküre" und „Siegfried", mit unsern Wagnersängern Frau Meduna und Herrn Eckert, als vorzüglicher Siegfried und Herrn Theo Werner. — Der weitere Spielplan brachte „Hänsel und Gretel", „Butterfly" und „Toska", in welch letzterer Frau Jeritza und Herr Fischer von der Wiener Staatsoper als Gäste Triumphe feierten. — Vom 1.—29. Februar gastierte unsere Oper in Preßburg unter der künstlerischen Oberleitung unseres Direktors Dr. Beer. Hierzu berichtet mir mein Gewährsmann, daß an erster Stelle „Tiefland", „Die toten Augen", „Troubadour" und „Figaros Hochzeit" mit unserer vorbildlich jugendlich dramatischen Frau Grete Meduna-Finger und den Herren Guth, Topitz, v. Räcke und Werner Höhepunkte des Gastspieles waren. — Durch Vermittlung der Mähr.-schles. Konzertdirektion (Direktion Theodor Eckert) wurde dem Brünner Konzertpublikum eine Reihe wirklich erlesener Kunstgenüsse zuteil. — Ich beschränke mich nur auf eine kurze Zusammenstellung der hervorragendsten Kunstgrößen, und zwar: Berta Kinrina, Selma Kurz, Duhan, Wüllner, Mayr, an Pianisten: Backhaus, Grünfeld, Ansorge und die überaus begabte und ernstzunehmende jugendliche Geigenvirtuosin Erna Rubinstein. — Ein ganz eigenartiger „Fall" war das Korngold-Kompositionskonzert, auf das ich in meinem nächsten Bericht zurückkomme. —

Aus dem Leipziger Musikleben

Der Bruckner-Zyklus im Gewandhaus, der ein bedeutendes, geistig einigendes Band um die 21 Konzerte dieser Spielzeit legte, ging mit einem gewaltig wirkenden Abend, die unvollendete Neunte und das Tedeum umfassend, zu Ende. Als eines der größten Kunstereignisse in der Geschichte des Gewandhauses, hat die Durchführung des längst erhofften und erbetenen Unternehmens unter anderem bewiesen, daß sich jede einzelne der Sinfonien als Eindruck ungewöhnlicher Art auch in solchem Zusammenhange geltend macht und daß die Wirkungen sich nicht abstumpfen. Im Gegenteil, die ganze Größe dieses Unvergleichlichen tritt erst durch den Vergleich der neun Werke untereinander recht hervor. Gleich die Erste bringt übermenschliche Ausmaße des Aufbaus und der Empfindung; in der Zweiten ragt der erste Satz turmhoch empor. Nach den beiden dem Musikliebhaber schon vertrauteren Dritten und Vierten, Romantischen, bringen Fünfte und Sechste, diese mit der überwältigenden Totenklage des zweiten Satzes, noch eine ungeheure Steigerung. Die Siebente, obgleich sie unter Nikisch einst, vor 36 Jahren, den anderen in Deutschland die Bahn gebrochen, steht zwischen ihren riesigen Nachbarn nur in den Mittelsätzen in voller Gleichheit der Höhe da. Die Achte bedeutet vielleicht überhaupt den Gipfel, über den eine weitere Erhebung nicht möglich ist; in der Neunten liegt auch kaum eine solche vor. Was uns Artur Nikisch mit dem schöpferischen Nacherleben dieser erhabensten Offenbarungen gegeben hat, sagte ihm die nach jedem der Werke langanhaltende stürmische Begeisterung, die sich des Dankes für ihn und seine Künstlerschar nicht genugtun konnte. Das Orchester hat an Tonschönheit und Ausdruckskraft wahre Wunder vollbracht. Jede einzelne Instrumentengruppe tat sich in der Ausführung des weihevoll gesungenen Brucknerschen Melos an vielen Stellen mit ergreifender Innigkeit hervor. Wer genauer zuhört, dem wird eine Nebensache nicht entgangen sein. Der Seele unseres Gewandhausorchesters entspricht unmittelbarer das Crescendo, mag es in seinen Ausmaßen nach Länge

der ansteigenden Linie, wie nach der Stärke ihrer Höhenführung noch so außerordentliche Anforderungen an die äußere und innere Spannkraft stellen. Das Diminuendo, das verhallende, ins Tonlose zurückgehende, wirkte nicht stets mit der gleichen Unmittelbarkeit. Man hat das Gefühl: das andere wird lieber gespielt. In der künstlerischen Persönlichkeit des Dirigenten ist dies nicht begründet; ihr liegt beides gleich nahe. Auch die Nebenfrage, was man am besten „dazu“ gibt, ist nicht ohne Belang. Für den letzten Abend lag die Lösung auf der Hand, ebenso für jenen mit der Sieben-ten, dem königlichen Gönner Wagners gewidmeten; sie fiel gerade auf den Vorabend vom Geburtstag des Meisters. Eine zweite ernste Sinfonie im zweiten Teil folgen zu lassen, wie es einmal geschah, dürfte am wenigsten Zustimmung finden. Für die Aufnahmefähigkeit des Hörers erwies sich weitaus als das Geeignetste, den aufwühlenden Eindruck Bruckners mit einem im höheren, gewandhausmäßigen Sinne „unterhaltenden“ Teil zu ergänzen. Dessen Orchesterstücke mögen vor allem auf Wohlklang, Lebhaftigkeit oder Zartheit gestellt sein, womöglich mit einem Instrumental- oder Sangesvirtuosen. Auch das Vorausschicken eines Teiles mit Orgel und unbegleitetem Chor in lauter kürzeren Werken bewährte sich. —

Zu einem der belangreichsten Gesangsabende der Spielzeit gestaltete sich der zweite von Else Winter und Peter Lambertz-Plauen gegebene. Wie im ersten, traten die Konzertgeber selbstlos und mutig für wertvolle Werke Lebender ein, für Ernst Smigelski, Wilhelm Rinken und zwei kleinere, aber in ihren Liedergaben Gewähltes und Sangbares bietende Talente, Julius Gatter-Plauen und Gertrud Ehrlich-Leipzig. Zur Uraufführung kam unter anderem Smigelskis zweites Duo für Sopran und Bariton aus Dehmels „Zwei Menschen“, ein stimmungs- und farbenreiches Stück, von dessen demnächstiger Aufführung mit Orchester man viel erwarten darf. Nach Seite der Ausführung wirkte an dem Abend hocherfreulich, wie durchaus anders beide Gesangskräfte manches technisch gestalteten als an ihrem ersten Abend, ein Beweis von ungewöhnlichem geistigen Vermögen und technischer Reife. Lambertz' schwerer Bariton ist eigentlich die gegebene Oratorienstimme, die in Wolfs gewaltigem Prometheus das richtige Betätigungsfeld fand. Bei Else Winter ließ die volle Beherrschung der glänzenden Höhe keine Zweifel darüber, daß für Lied und Oratorium zu unseren prächtigen Leipziger Sopranen mit ihr ein weiterer getreten ist, von dessen Betätigung man noch viel Gutes erwarten darf. Max Steinitzer

TONKÜNSTLER-VEREIN ZU LEIPZIG

In der am 8. März im Hotel Deutsches Haus stattgefundenen Versammlung der ordentlichen Mitglieder referierte Unterzeichneter über die Notwendigkeit der Errichtung eines Vereinszimmers, welches den Mitgliedern des Vereins und auswärtigen hier konzertierenden Tonkünstlern die Möglichkeit zu Besprechungen und zur Pflege eines geselligen Verkehrs bieten soll. Referent erblickt darin das noch fehlende Mittel, die Tonkünstler und Musikfreunde aus ihrer Vereinzelung heraus- und zu einem engeren Zusammenschluß und Interessenaustausch zusammenzuführen. Er machte des weiteren noch praktische Vorschläge für ein von seiten des Vereins aus organisiertem Zusammenarbeiten mit Musikalienhändlern und Verlegern, um die Interessen, vornehmlich der unterrichtenden Tonkünstler fördern zu helfen. Von mehreren beachtenswerten Vorschlägen zur Arbeit und Hebung des Vereins soll zunächst die der finanziellen Förderung dienende Anregung, mit einer Reihe von Konzerten, welchen bestimmte Programme unter weitgehenden Gesichtspunkten zugrunde liegen, an die Öffentlichkeit zu treten, in einer Generalversammlung beraten werden.

Herr Curt Beilschmidt sprach als zweiter Referent über die Notwendigkeit des Zusammenarbeitens der unterrichtenden Tonkünstler. An Hand der Statuten des Magdeburger Verbandes beleuchtete er die Notlage und Rückständigkeit der Leipziger Musiklehrer. Seine dankenswerten und die Notwendigkeit der Einführung eines bestimmten Tarifs und Mindesthonorars im Musikunterricht scharf hervorhebenden Ausarbeitungen führten zu lebhafter und interessanter Aussprache. Nach erfahrenen Gegenvorschlägen der Herren Musikdirektors Raillard und Gesangsmeister Merkel, sowie einiger Damen, führte Herr Prof. St. Krehl die Versammlung zu der Entschließung, daß der Tonkünstler-Verein in Gemeinschaft mit den Vereinen der Leipziger Musiklehrer und -lehrerinnen, Tarif und Vertragsformular für den Musikunterricht ausarbeitet. Herr Curt Beilschmidt hat die Vorbesprechungen und Vorarbeiten bereitwilligst übernommen und wird der nächsten Versammlung, zu der eine im Interesse dieser wichtigen Frage und im Interesse der Mitglieder selbst liegende größere Beteiligung sehr erwünscht ist, zur Diskussion vorlegen.

Die angekündigten Veranstaltungen und Versammlungen mußten der politischen Unruhen wegen auf noch bekanntzugebende Termine nach dem Osterfest verlegt werden. Kapellmeister Gust. Groschwitz

Rundschau

OPER

DANZIG Unser Stadttheater bringt im Schauspiel vortreffliche Aufführungen, in der Oper vermag es nur sehr bescheidenen Ansprüchen zu genügen. Wir kranken teilweise an den Nachwirkungen des Kapellmeisterskandals, der die Spielzeit sehr unerfreulich einleitete. Alfred Simon aus Leipzig war mit besten Empfehlungen zu uns gekommen und nach erfolgreichem Probedirigieren als Erster Kapellmeister verpflichtet worden. Zwei Monate danach setzte plötzlich ein Kesseltreiben gegen den Künstler ein, vom Orchester mit den gröbsten Mitteln geführt. Offenkundiger Zweck dieses Vorgehens war, einen früheren Kapellmeister, der wegen allerlei Zwistigkeiten seinerzeit verabschiedet worden war, wieder auf den Thron zu heben. Diesen Triumph konnte man aber schließlich doch nicht feiern, trotzdem weder das Orchester noch sein Günstling davor zurückscheuten, sich auf Kosten des Angegriffenen zuletzt gar öffentlich gegenseitig zu beweihräuchern. Eingeschüchtert durch die Weigerung des Orchesters, unter Simon zu spielen, ließ die Direktion die erforderliche Schneidigkeit vermissen und kapitulierte, indem es den Künstler ziehen ließ, bevor er noch seine Tätigkeit aufgenommen hatte. Der traurige Ruhm, einem jungen Künstler, dem berufenere Persönlichkeiten als seine Henker eine ungewöhnliche Begabung nachrühmen, vorläufig ein Vorwärtskommen abgeschnitten zu haben, bedrückt die Schuldigen offenbar nicht. Die Kapellmeisterfrage fand denn schließlich ihre Lösung durch Berufung von Dr. Otto Heß, der bis zu seiner Einziehung zum Kriegsdienste diesen Posten schon einmal hier innegehabt hat. Heß ist ein feiner, stiller Musiker, er entbehrt aber als Opernkapellmeister doch zu sehr des dramatischen Temperamentes und besitzt auch nicht die erforderliche Energie, dem reichlich selbstgefälligen und, wie man sich denken kann, nicht leicht zu behandelnden Orchester seinen Willen genügend aufzuzwingen. Auch in der Besetzung wichtiger Sängerstellen waren, zum Teil sogar vernichtende,

Mißgriffe erfolgt, so mußte die Koloratursängerin wegen gänzlicher Unfähigkeit sofort wieder entlassen werden. Ein allerdings vielverheißender Ersatz ist leider erst seit etwa einem Monat gefunden. Die Leistungen des Chors vollends, des Schmerzenskindes aller kleineren Theater, sind oft geradezu unerträglich nachlässig. Alle diese Umstände wirken ungünstig auf den Spielplan ein, und da einzelne Künstler, die anfangs sehr enttäuscht haben, sich neuerdings vorteilhaft zu entwickeln scheinen, dürfte es angebracht sein, mit abschließenden Urteilen über sie noch zurückzuhalten. Hugo Sočnik

ERFURT Die Nähe Weimars lockt zu Vergleichen, auf die ich nicht eingehen will, die Thüringer Hauptstadt würde dabei nicht einmal schlecht abschneiden. Ruhe gibt es hier nicht. Ab Januar 1920 sind 8 sorgfältig einstudierte Opern zu wiederholten Malen über unsere Bühne gegangen: Hänsel und Gretel Der Freischütz, Der Waffenschmied, Die Jüdin, Cavalleria und Bajazzo, Butterfly und Lohengrin. — Hochgespannte Erwartungen wurden auf das Gastspiel der Gutheil-Schoder aus Wien gesetzt, die als Nedda in Bajazzo und in Cavalleria als Santuzza auftrat. Die Künstlerin, die dabei darstellerisch bei ihrer Gestaltung manch feinen Zug, bot war stimmlich nicht auf der früheren Höhe. Neue Gastspiele stehen bevor, auf die später eingegangen wird. Heinz Gottwald

MÜNCHEN So hätten wir denn glücklich wieder Streik und Revolution, — aber, Gott sei Dank, das Kino spielt! Einmütig drängt sich dort das Volk zur Kasse, in den Theatern aber (ausgenommen bei den Schundoperetten) ist es oft erschreckend leer, und leider hat auch „Meister Guido" unter den Zeitverhältnissen zu leiden. Nicht besseres Los trifft Wilhelm Maukes erstaufgeführtes Mimodrama „Die letzte Maske"[1]), ein Werk, das tonpsychologisch hinsichtlich der bewußten Übertragung von Tonbildern in die Aufnahmefähigkeit des Gesichtssinnes neue Anhaltspunkte liefert. Maukes Musik, die für das Leidenschaftliche und Phantastische dieses Totentanzes erschütternde Töne und einen eigenartigen Rhythmus gefunden hat, stellt eine Stufenleiter von Empfindungen dar. Etwas spärlicher fließen die lyrischen Gedanken. In der polyphonen Fassung ist „Die letzte Maske" eine dramatische Einheit von bedeutender Eindringlichkeit, ein Werk, dem man höchste Anerkennung zollt. Hugo Reichenberger dirigierte leider nur um die Partitur herum, nicht aus der Partitur heraus. Dagegen ließen die pantomimischen Gebärden von Charlotte Krüger, von Kröller und Schützendorf den Geist der Tragödie zu einem Erlebnis werden.

Daß sich ohne einen, mit größten Machtbefugnissen betrauten Intendanten nichts erreichen läßt, dafür lieferte das den Unwillen der Theaterbesucher und des Künstlerpersonals herausfordernde Gastspiel von Hans Depser einen Beweis. Ein noch unfertiger Sänger, der zum erstenmal die Bühne betritt, singt den „Lohengrin"! Vorerst scheint die Protektion größer zu sein als die Aussicht, einmal ein „Heldentenor" zu werden. Eine Nationaloper aber ist keine Versuchsanstalt. Berta Morena (Elsa), Faßbender (Ortrud) und Brodersen (Telramund), betreuten ihren Schwanenritter mit geradezu rührender Sorgfalt. Etwas besser fiel das Depsersche Experiment mit Don José in Carmen aus. Freudiger gedenkt man eines anderen Gastes, Franz Schwerd von Karlsruhe, der in einer von Kapellmeister Reich etwas zu breit gehaltenen Troubadour-Aufführung den Manrico sang. Im übrigen lief das Bächlein der Repertoir-Opern ungetrübt dahin. Alle Hoffnungen werden auf den neuen Mann gesetzt, der einen neuen eisernen Besen und eine eiserne Faust mitbringen soll. Dr. Zeiß aus Frankfurt, der zukünftige Intendant, muß die oberste künstlerische und organisatorische Instanz werden. Das bedeutet zugleich den Bruch mit einem System, das trotz des guten Willens des Künstlerrates und der Bemühungen des Operndirektors nicht sonderlich segensreich für das Nationaltheater gewesen ist. Ferdinand Keyfel

[1]) Op. 65. (Univers. Ed.) — Münchner Erstaufführung am 6. März — Uraufführung 10. März 1917 in Karlsruhe.

PLAUEN I. V. Die Hauptleistung unserer fleißigen städtischen Bühne in der Berichtszeit war Schillings' „Mona Lisa", deren Wiedergabe in Ausstattung und Einzelleistungen allen billigen Ansprüchen genügte und im Leiter der Bühne, Direktor Theodor Erler, einen ebenso geschmackvollen Spielwart als umsichtigen Kapellmeister fand. Die Hörerschaft folgte mehr gespannt und gequält als gehoben den Szenen der Oper, deren Musik zweifellos höher steht als das filmdramenartige Textbuch. Neueinstudiert war Puccinis „Butterfly", in der eine junge Sängerin, Wally Gutsdorf, beachtliche Proben gesanglichen Könnens gab. Ein Einakterabend brachte als völlige Neuheiten für Plauen den sehr hübsch wiedergegebenen „Schauspieldirektor" mit der Mozartschen Musik und Adams mit Glück ausgegrabenen „Toreador". Sonst füllten Neueinstudierungen von Tannhäuser, Wildschütz, Cavalleria rusticana, Bajazzo und vom „Nachtlager in Granada" den glücklicherweise operettenarmen Spielplan. Gthr.

KONZERT

DANZIG Unser Konzertleben krankt in erster Linie an dem gänzlichen Fehlen vollwertiger Symphoniekonzerte. Rücksichtslose und nicht immer mit vornehmen Mitteln geführte Kämpfe um die Alleinherrschaft am Pult haben zu einer unheilvollen Zersplitterung des Publikums geführt, so daß auch Versuche von neutraler Seite, alle Interessenten zur Sicherstellung regelmäßiger Konzerte zusammenzuführen, einstweilen gescheitert sind. Den künstlerisch bedeutendsten Eindruck hinterließ ein Symphoniekonzert unter Leitung von Henry Prins, trotz anderer mit größerem Gepränge in Szene gesetzter Veranstaltungen. Man kann nur wünschen, daß der Widerstand, der dem vortrefflichen Künstler jahrelang die Mitwirkung des Stadttheater-Orchesters bei seinen Konzerten entzogen hat, endgültig zum Segen unseres Musiklebens überwunden ist. Trotz mehrjähriger unbehinderter Wirksamkeit im Konzertsaal ist es dem früheren Opernkapellmeister V. W. Schwarz nicht gelungen, sich ein festes Stammpublikum zu gewinnen. Seine unleugbare Begabung, unterstützt durch Temperament und Routine, vermag über den Mangel an feinerer Durcharbeitung und seelischer Vertiefung nicht hinwegzutäuschen. Seine Anstrengungen, für seine Person den Posten eines städtischen Musikdirektors zu begründen und damit einen allmächtigen Einfluß auf unser Musikleben zu gewinnen, dürften daher auch kaum zum Ziele führen. Verdienstliches leistete Musikdirektor Fritz Binder als langjähriger Leiter der „Danziger Singakademie". Erst kürzlich brachte er mit großem Erfolge eine Aufführung von Hugo Kauns „Mutter Erde". Unter den Chorvereinigungen verdient auch der Männergesangverein unter Paul Stange hervorgehoben zu werden. An auswärtigen Solisten hörten wir neben einer Reihe von Bühnensängern im Frack leider nicht einen einzigen Konzertsänger, ferner die Geiger Thornberg und Wittenberg sowie die pianistischen Antipoden Backhaus und Ansorge. Hugo Sočnik

ERFURT 1920 setzte mit einer stattlichen Reihe von Liederabenden ein. Schubert, Schumann, Franz, Brahms, Wolf, Strauß wurden von hiesigen Künstlern mit teilweise gutem Gelingen zum Vortrag gebracht. Einen wechselvollen Einschlag brachten bis

heute die Darbietungen auswärtiger Kräfte, von denen ich Hermine Bosetti, München, Erna Denera und Elsa Deetz, Berlin hierher setzen will. Besonders die letztere zeigte hohe Kultur der Stimme. Um Richard Wetz, dem hiesigen Tondichter, dessen Name immerhin an Bedeutung gewinnt, konzentriert sich so recht eigentlich das musikalische Leben am Ort, über dessen vielseitige und bedeutungsvolle Tätigkeit in diesem Rahmen leider nicht mehr gesagt werden kann. Oskar Springfeld von Riga hielt einen interessanten Vortrag über Parzifal mit Erläuterungen am Klavier. Ein eigener Konzertabend von ihm steht bevor, der eingehend besprochen werden wird. Heinz Gottwald

MÜNCHEN München ist als Konzertstadt von einem festen Rahmen umgrenzt, aus dem nur selten Sonderheiten hervorleuchten. Ein bisher noch nicht bekanntes Werk hat Pfitzner im Konzert-Verein vermittelt, „Ariels Gesang". Nicht so sehr die Melodik und Erfindung besticht an diesem Op. 18 von Walter Braunfels, als vielmehr die bewundernswerten Instrumentalexperimente, die den Stimmungsgehalt der dichterischen Vorlage mit fast photographischer Treue widerspiegeln. Fernerhin brachte die Akademie von Braunfels „Phantastische Erscheinungen" eines Themas von Berlioz zur Uraufführung. Trotz aller Kühnheit der Klangphantasie und der gewagtesten dissonalen Tonspannungen, ist das Werk, das den Inhalt über den Effekt stellt, voll klingender Schönheit. Bezauberndes Orchesterkororit ist über die 15 „Erscheinungen" in 6 Abschnitten ausgegossen, wobei das Thema „Flohlied" aus „Fausts Verdammung" in aphoristischen Wendungen auftritt und so ziemlich die ganze Skala menschlicher Empfindungen vom phantastischen Humor bis zur leidenschaftlichen Innigkeit und Weihestimmung durchläuft. Die Entwicklungsfähigkeit unserer Tonkunst auf traditioneller Normalbasis stirbt noch lange nicht aus, solange ein Walter Braunfels zu den Vertretern moderner Orchestermusik zählt. — Aus klassischem Boden hervorgewachsen ist Beer-Walbrunn; die Vertonung der 10 Shakespeareschen Sonette ist philosophierende Musik vortrefflicher Faktur. Aus seiner Starrköpfigkeit ist Beer-Walbrunn mehr herausgegangen mit einem uraufgeführten Violinkonzert von begeisternder Wärme und meisterlicher Kontrapunktik. Kapellmeister Adler, Brodersen und Jani Szanto haben das Verdienst, diesen stillen, viel zu wenig beachteten Komponisten wieder einmal in den Vordergrund des Musiklebens gerückt zu haben. — Hedy Iracema-Brügelmann, eine Sängerin von eminentem, tontechnischem Können und umfangreicher Empfindungsskala, sang neue Lieder von Waltershausen, die, fernab vom Alltäglichen, die Zusammenfassung stimmungserzeugender Grundelemente zu einer musikalisch-poetischen Idee als Ziel haben. — Caire Dux und Hoffmannn-Onegin sind ständige Gäste geworden; daß unsere einheimische Bosetti als Liedersängerin außer Mode gekommen, ist bedauerlich; von Bühnensängern stehen jetzt die Bassisten am höchsten im Kurs. Man weiß Benders Künstlerschaft als Konzertsänger hochzuschätzen, daß aber Opernmitglieder mit ihren allzu häufigen Liederabenden den Existenzkampf der Konzertsolisten erschweren, kann auch aus Gründen einer dem Konzertgesang innewohnenden Ethik nicht gutgeheißen werden. Ferdinand Keyfel

PLAUEN I. V. Der Rich. Wagner-Verein als der größte konzertgebende Verein hat noch immer nicht seine Konzerttätigkeit in vollem Umfange aufnehmen können, da Verkehrsschwierigkeiten, die außerordentlich gestiegenen Preise für Säle, Drukkereien und Solisten ihm Hindernisse in den Weg legten. So beschränkte er sich in der angegebenen Zeit auf zwei Orchesterkonzerte, deren erstes vom städtischen Kapellmeister Max Werner sehr tüchtig geleitet wurde (Solistin die schönstimmige Frau Pos-Carloforti) und deren zweites unter der überlegenen Leitung Hermann Kutzschbachs von der Dresdener Landesoper die Bekanntschaft mit Bruckners 2. Sinfonie in vorzüglicher Form vermittelte, nachdem Kutzschbach am Tage vorher einen einleitenden Vortrag über die Sinfonie gehalten hatte. Ein drittes Konzert, für das die Geraer Kapelle unter Laber gewonnen war, mußte der politischen Unruhen wegen ausfallen. Von Solistenkonzerten machte am meisten Eindruck der Josef Pembaur-Abend. Aber auch Mitja Nikisch, der mit seiner Schwägerin, Frau Merrem-Nikisch gastierte, gefiel sehr infolge technischen Glanzes und innerer Durchgefühltheit seines Spiels. Gtr.

Besprechungen

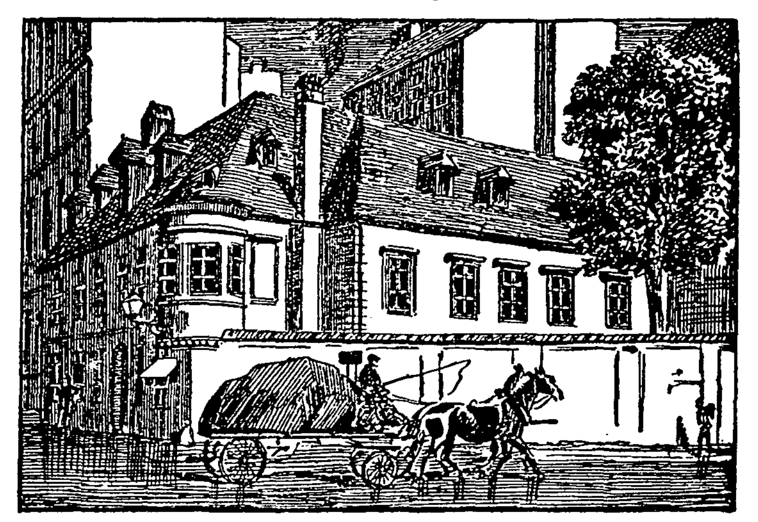
Hans Volkmann, Emanuel d'Astorga, II. Bd.: Die Werke des Tondichters. 8°, 248 S. Leipzig 1919 bei Breitkopf & Härtel.

Der 2. Band von Volkmanns Astorga-Monographie weist wieder den Vorzug des ersten (erschienen 1911 als Biographie des Meisters) auf: bei strengster wissenschaftlicher Genauigkeit und aufschlußreichen Ergebnissen eine klare Darstellungsweise, die es auch dem Laien ermöglicht, das Buch mit Erfolg zu lesen. Die erhaltenen Werke Astorgas: das Stabat mater, der 1. Akt der Pastoraloper „Dafni" (1709) und 169 Kammerkantaten und Duette (32 von insgesamt 201 werden als unecht oder zweifelhaft ausgeschieden) werden eingehend gewürdigt und zum Teil analysiert. Als Entstehungsjahr des Stabat mater stellt Volkmann 1708 oder 09 fest. — Wie der Verfasser im 1. Bande bereits mit mancherlei romanhaften Überlieferungen aufgeräumt hat, kommt er auch hier zu dem Ergebnis, daß in Astorgas Schöpfungen keineswegs ein „zu sanfter Schwermut geneigter religiöser Sinn" vorherrscht, wie Rochlitz behauptet hat, sondern ein „edler, gewählten Ausdruck suchender künstlerischer Sinn, verbunden mit gediegener, sicher gehandhabter Technik". — Der Anhang bringt einiges Neue über des Meisters Aufenthalt in Wien und stellt als Sterbeort und -jahr Lissabon 1755 oder 57 fest. Die zahlreichen Notenbeilagen, sowie der Abdruck des vollständigen „Dafni"-Librettos erhöhen den Wert des Buches, das in jeder Hinsicht empfehlenswert ist. Dr. Paul Rubardt

Walter Niemann, Klavierwerke. Op. 61: „5 Tonbilder", Op. 34: 8 kleine lyrische Stücke „Fürs Haus", Op. 57: Drei poetische Studien, Op. 42: „Von Gold drei Rosen", für Unterricht und Vortrag, Op. 39: „Aus alter Zeit", kleine Suite im alten Stil, Op. 38: „Der Kuckuck", kleine Suite für Unterricht und Vortrag, Op. 56: Zwei romantische Impressionen, Op. 43: Suite (B-Moll). Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Walter Niemann, eine der markantesten Persönlichkeiten der Leipziger Tonkünstler jüngerer Generation, ist als Musikschriftsteller und Klavierkomponist gleich bedeutend. Sein Stil basiert auf dem Boden der Romantiker. Mit etwas nordischem Einschlag bleibt seine Musik ausschlaggebend deutsch und durchaus selbständig, überzeugt und zielbewußt. Hierbei ist er durchaus nicht einseitig; im Gegenteil; mit gut geschulter und gründlicher Klavierkenntnis versteht er es vortrefflich durch interessante harmonische Bildungen, eigenartige Melodieerfindung und reizvollen Rhythmen den neuen Richtungen in vermittelnder Weise Konzessionen zu machen, ohne irgendwie aufdringlich und unverständlich zu wirken, und ohne die Grenzen der vornehmen Musik zu überschreiten. Vielen seiner Werke legt er ein bestimmtes Programm zugrunde, ohne ausgesprochene Programmusik zu schreiben. Die feinsinnige Ver-

tonung kleiner Bilder und Episoden aus Werken von Eichendorff, Storm, Groth, Fehrs u. a. zeugen neben der vorbildlichen Beherrschung des musikalischen Stoffs von einem vornehmen literarischen Geschmack. Der vorzügliche Klaviersatz Niemanns ist wohl allenthalben bekannt, jedoch werden seine Werke noch viel zu wenig gespielt. Und gerade seine kleineren Klavierkompositionen enthalten in technischer, anschlag- und geschmackbildender Hinsicht so viel wertvolles Studienmaterial, daß ein mit der Zeit fortschreitender Klavierunterricht sich mit ihnen befassen muß. Sie gehören zum Neuland der Unterrichtsliteratur. Erst bei ihrem Studium ist zu bemerken, welch empfindliche Lücken auszufüllen Niemann bemüht ist. Wie Op. 34 und 61 zeigen, schreibt er auch Salonmusik im besten Sinne. In einem gut musikalischen Hause sollten die Klavierwerke Niemanns eben so sicher zu finden sein wie diejenige Schumanns und Chopins. Druck und geschmackvolle Ausstattung sind dem Inhalt entsprechend. g.



Johann Strauß Wohnhaus „Zum weißen Wolf" in der Leopoldstadt

Aus Lange, Fritz: „Josef Lanner und Johann Strauß"

Lange, Fritz, Josef Lanner und Johann Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke. 2. Aufl. 8°, 197 S. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel.

Das liebenswürdige Büchlein, dessen erste Auflage 1904 erschien, läßt ein Stück Alt-Wien vor uns erstehen. Es erwachen die schönen Zeiten, wo man sich glücklich fühlte, nach einem Walzer Strauß' oder Lanners tanzen zu können, und wo noch nicht Tango, Fox-Trot, Jazz und ähnliche Fragwürdigkeiten herrschten. Es ist ein Verdienst des Verfassers, diese Zeit so anschaulich zu schildern, daß man in ihr zu leben glaubt. Für den Historiker ist das Büchlein wertvoll, weil darin alles erreichbare authentische Material über Joh. Strauß-Vater und -Sohn, über Joseph und August Lanner und über die Vorfahren und Nachkommen der Walzerfürsten zusammengetragen ist; besonders Lanners Lebensschicksale erfahren manche Klärung. Die noch in der neuesten Auflage des Riemann-Lexikons befindliche Notiz, Lanner sei mit seinem Orchester nie über Österreichs Grenzen hinausgekommen, widerlegt der Verfasser durch den Bericht über die Italienreise von 1838. — Wer sich in der jetzigen schweren Zeit auf einige Stunden in die Welt harmlosen Frohsinns versetzen will, greife zu dem Büchlein. Dr. Paul Rubardt

Karl Götz, Deutsche Kraft und deutscher Geist. Deutscher Kraft-Geist-Verlag, Cöln, Kaiser Wilhelm Str. 3.

Das in 2 Teilen erschienene Werk von Dichtungen verschiedener Art ist bereits in mehrfachen Auflagen bekannt. Außer den vielen vaterländischen und kriegerischen Dichtungen in Lied- und Balladenform enthält das Werkchen eine ganze Reihe Epen auch rein lyrischen Inhalts, die sehr wohl geeignet sind, dem Liederkomponisten neue Anregung und Stoff zur Vertonung zu bieten. Zwei Gedichte finden unsere Leser in diesem Hefte abgedruckt. Möge das Werk auch in musikalischen Kreisen weitere Verbreitung finden. g.

Alfred von Sponer. Fünf Lieder, Op. 45, vier Lieder, Op. 46 (für mittlere Singstimme und Klavier), sämtlich nach Gedichten von Oscar Ludwig Brandt. — C. A. Klemm, Leipzig-Chemnitz.

In beiden Liederheften zeigt sich von Sponer, wie schon immer, als äußerst gediegener, feinfühliger Tondichter, der bei der Auswahl der Brandtschen Texte recht glücklich zu Werke ging, denn seiner schwerblütigen Art liegen diese Verse sehr. Durch ihre Schlichtheit berühren angenehm „In dir ist mein Anfang" und das volkstümliche Lied „Die Braune". Von den übrigen Gesängen, die an die Ausführenden schon erheblich größere Anforderungen als die bereits genannten stellen, sei u. a. als ganz hervorragend das wirkungsvolle Baritonlied „Vorfrühlingsnacht" erwähnt. Hier mischte der Komponist kräftige moderne Farben, ohne sich aber von der seinen Werken eigentümlichen brahmsischen Grundtönung ganz zu entfernen. Bdt.

Max Bruch, 2 Chorwerke. Op. 91: „Die Stimme der Mutter Erde", nach einem Gedichte aus dem Polnischen für Chor, Orchester und Orgel Klavierauszug Op. 92: „Christkindlieder" von Margarete Bruch für 4 stimmig. Frauenchor, 2 Solostimmen und Pianoforte. Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Max Bruch ist schon jahrzehntelang als hervorragender Komponist vornehmlich größerer Chorwerke rühmlichst bekannt. Es ist nicht anders zu erwarten, als daß seine Feder nur Gutes der Musikliteratur schenkt. Op. 91 ist ein prächtiges und wirkungsvolles Werk, in dem der Schöpfer seine vielgeschätzte und vielbesprochene Eigenart behält. Sein Stil schwankt zwischen Brahms und Wagner, jedoch bei leicht verständlicherer und volkstümlicherer Behandlung der musikalischen Ausdrucksmittel als durch diese. Sangliche Melodieführung, natürliche Harmoniebildung, klare, deutliche Form, sowie die stets fesselnde rhythmische Belebung sind Vorzüge des Werkes, die ein erfahrener Chormeister bei Auswahl seiner Literatur wohl beachten wird. Trotz absichtlicher Einfachheit der Struktur bleibt der Stil des großen Chorwerkes durchaus gewahrt. Die selbständig geführten einzelnen Chorstimmen, oft von ganz eigenem Reiz, führen zu Höhepunkten von großer Schönheit. Bei einer Wiedergabe nach den Intentionen des Autors werden sie ihre durchschlagende Wirkung nicht versagen.

Die Christkindlieder, Op. 92, lassen auf ein tief und rein empfindendes Gemüt schließen. Die diesem Werk, auch in textlicher Hinsicht, zugrunde liegende wundersame kindliche Religiosität zaubert eine Weihnachtsstimmung hervor von oft ergreifender Feierlichkeit. Beide Werke bleiben in mittlerer Schwierigkeit und stellen keine großen Anforderungen weder an Chor noch an Begleitung. Die Christkindlieder lassen sich gut von einem Chor aus den höheren Klassen der Mädchenschulen aufführen; sie würden in dem Programm der üblichen Weihnachtsfeier eine recht willkommene Abwechslung bieten. Stich und Druck sind gut. Preis für Klavierpartitur je 3 Mark. g.

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Bückeburg. Das Musikwissenschaftliche Forschungs-Institut hat einen Kompositions-Abend seines ordentlichen Mitgliedes Prof. Dr. Adolf Sandbergers (München) veranstaltet. Zur Aufführung gelangten das Streichquartett Opus 15, die Sonate für Pianoforte und Violine Opus 10, das soeben vollendete Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello Opus 20 und Lieder. Das Hauptinteresse des Konzerts galt dem Klaviertrio, das zur Uraufführung kam. Neben bewährten einheimischen Kräften wirkten mit Frau Brandt-Rau, eine geborene Münchnerin, Jeanne Vogelsang aus Utrecht (Violine) und der junge, hochbegabte Pianist Walter Gieseling aus Hannover. Der anwesende Komponist wurde begeistert gefeiert.

*Dresden. Im Sinfonie-Konzert des Philharmonischen Orchesters erlebte am 24. März eine Tondichtung „Erlösung" von Theodor Blumer jr. für großes Orchester die beifällige Uraufführung. Das Werk ist kein musikalisches Neuland, aber ansprechend, melodisch und wohlklingend instrumentiert. Dr. K. Kr.

Graz. Richard Straußens Ariadne auf Naxos ist nun endlich auch auf dieser Opernbühne erschienen und fand, wohlvorbereitet und glänzend ausgestattet, außerordentliche Aufnahme. Um die Leitung machten sich Direktor Grevenberg und Kapellmeister Posa sehr verdient. Hervorragend gut waren Pflegers Ariadne und Kaisers Zerbinetta.

*Halle a. S. Die hiesige Doreluise König-Meilingsche Gesangschule setzte sich bei ihrem letzten Vortragsabend mit vollem Erfolge für zwei der von Dr. Erich Fischer bearbeiteten musikalischen Hauskomödien ein, und zwar für Bachs „Die Überraschung" und Ditters von Dittersdorfs „Ein Roman in der Waschküche". Eine Anzahl wirklich schöner und wohlgebildeter Stimmen wurde ins Treffen geführt, so daß man an den gesanglichen Leistungen der jungen Künstlerinnen, welche vorher schon in einem Konzertteil starke Begabung für die Liedkunst zeigten, durchweg viel Freude erlebte. In erster Linie sind hier Gertrud Brömme (Brahms, Hegar), Lotte Wagner (Liszt) und Elly Schumann (Brahms, Grieg, Paul Klanert) namhaft zu machen. P. K.

*Halle a. S. Hans Stiebers neues Klarinettenquintett A-Dur fand bei seiner hiesigen Erstaufführung durch das Leipziger Schachtebeck-Quartett und den Gewandhausklarinettisten L. Schreinecke sehr lebhaften Erfolg. P. K.

Hannover. Unter der Leitung und Mitwirkung des Komponisten fand hier ein Hans Pfitzner-Fest statt mit großen Orchesterkonzerten und Aufführungen des „Armen Heinrich" und des Musikdramas „Palestrina" im dortigen Opernhause, wobei Pfitzner Gegenstand begeisterter Huldigungen war.

London. Wie die Münchener Neuesten Nachrichten zu berichten wissen, ist zum erstenmal seit dem Beginn des Krieges nunmehr wieder ein Orchesterwerk von Strauß in London gehört worden. Sein „Don Juan" wurde im letzten Sinfoniekonzert der Queen's Hall aufgeführt. Das übrige Programm bestand in der Dritten Sinfonie von Brahms, in einem Klavierkonzert von Mozart und in dem Orchesterwerk „Siena" des englischen Komponisten Georg Dayson, das dieser selbst dirigierte. „Diejenigen, die irgendeine Demonstration oder einen Zwischenfall erwartet hatten," sagt der Musikkritiker der „Daily News", „wurden völlig enttäuscht. Als nach dem Abtreten Daysons Sir Henry Wood erschien, um den „Don Juan" zu dirigieren, begrüßte ihn ein ausnahmslos herzlicher Beifall des ganzen Publikums. Es war eine sehr gute Aufführung, obgleich etwas von der hinreißenden, auflodernden Leidenschaft des Werkes fehlte. Jedenfalls wirkte der „Don Juan" trotz allem, was wir seit 1914 gehört haben, außerordentlich großartig und rief einen so tiefen Eindruck hervor wie je, durch die üppige Schönheit seiner Koloristik, seine dramatische Kraft und seine wundervolle Melodik."

*Mannheim. Nachdem es leider nicht gelang, Wilhelm Furtwängler, den auch in Berlin und Wien lebhaft Gefeierten, uns zu erhalten, fanden vier Dirigentengastspiele statt, aus denen nun der Lübecker Kapellmeister Franz von Hößlin, ein geborener Münchener, als Sieger hervorging. Herr von Hößlin, der bei Reger und Mottl studierte, 1908—11 als Kapellmeister an der St. Gallener Oper, 1912—14 als Dirigent des Symphonieorchesters in Riga wirkte, fünf Jahre im Felde stand und seit Herbst 1919 in Lübeck Leiter des städtischen Orchesters und des Philh. Chors ist, erwies sich bei seinem Dirigentengastspiel in „Figaros Hochzeit" als feinsinniger Orchesterführer, der das Werk in echt Mozartscher Beschwingtheit zum Klingen brachte. Wie er sich im übrigen als Opernleiter, vor allem auch Wagnerscher Werke bewähren wird, muß abgewartet werden, doch darf man, nachdem er in St. Gallen bereits Opernpraxis hatte, seinem im September beginnenden Wirken auch in dieser Hinsicht mit guten Erwartungen entgegensehen.

Lebhaftes Interesse bringt man der hiesigen Erstaufführung von Pfitzners „Palestrina" entgegen, die am 28. März von Hagemann selbst inszeniert, unter Furtwänglers Leitung stattfinden wird. K. S.

München. Der Zürcher Pianist Walter Frey gab hier einen Brahms-Abend, der von der Münchner Kritik mit Worten wärmster Anerkennung bedacht und vom Publikum mit reichem Beifall ausgezeichnet wurde.

Nürnberg. Die dreiaktige Oper „Die arme Margareth" des bisher wenig bekannten jungen Komponisten Johann Pfeiffer wurde bei ihrer Uraufführung im hiesigen Stadttheater sehr freundlich aufgenommen. Der gereimte Text stammt von Kurt Thiergen und ist dem bekannten gleichnamigen Roman der Handel-Mazetti aus dem Dreißigjährigen Krieg entnommen.

*Osnabrück. In einem modernen Sonatenabend, den die beiden geschätzten Künstler, Frau Schuster-Woldan (Violine) und Graf Wesdehlen (Klavier), hier veranstaltet hatten und dessen Programm schon wegen der großen C-Moll-Sonate, Op. 130, von Reger und der melodisch dahinrauschenden E-Moll-Sonate, Op. 27, von Pfitzner, die beide vollendet geboten wurden, auf großes Interesse seitens unseres musikliebenden Publikums rechnen konnte, lernten wir auch eine Novität von Julius Weismann kennen: Variationen über ein altes Ave Maria, Op. 37, in A-Moll. Das im Manuskript erstmalig gespielte Werk hatte durchschlagenden Erfolg und zeigte neben reicher Erfindungskraft und kunstvollem Bau eine Fülle von harmonischen und melodischen Reizen, besonders in der herrlichen Fuge, die durch das vorzügliche Zusammenspiel der beiden Künstler vortrefflich zum Ausdruck gebracht wurden und starken Beifall auslösten. — Die beiden Vortragenden treten zum 1. April d. J. in das Lehrerkollegium unserer städtischen Musik-Hochschule ein. H. Hoffmeister

*Stuttgart. Am hiesigen Landestheater gelangte Franz Schreckers Oper „Der Schatzgräber" unter der musikalischen Leitung von Fritz Busch zu äußerst erfolgreicher Erstaufführung. Komponist, Sänger, sowie Fritz Busch und Dr. Hörth mußten unzählige Male erscheinen. Die zweite Aufführung dirigierte der Komponist selbst.

*Stuttgart. Erich Band brachte mit der Stuttg. Chorvereinigung die „Heilige Elisabeth" von Liszt vor über 4000 Zuhörern mit außergewöhnlichem Erfolg zur ersten Aufführung im Konzertsaal.

Turin. Hier erlebte eine Oper des römischen Bildhauers Pietro Canonica, „Die Braut von Korinth" die Uraufführung; das Publikum lehnte das Werk ab.

*Zittau. Der unter der Leitung von Prof. Stöbe stehende Zittauer Lehrergesangverein brachte Heinrich Marschners Jugendoper „Der Holzdieb", ein äußerst melodisches Werk, dreimal mit größtem Erfolge zur Aufführung.

Notizen

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Berlin. Franz Schreker ist zum Direktor der akademischen Hochschule für Musik ernannt worden. — Ist innerhalb der reichsdeutschen Grenzen kein deutscher Musiker oder Musikgelehrter für dieses Amt würdig genug gewesen?

*Bochum. Der rührige Dirigent des M.-G.-V. „Schlägel und Eisen", Musikdirektor Rudolf Hoffmann, wird am Karfreitag die C-Moll-Messe von Franz Liszt zur deutschen Uraufführung bringen. Sie kam das erste- und letztemal am 22. Oktober 1859 in Wien unter Johann von Herbecks Leitung zum Vortrag. Hoffmann stellte die Partitur nach einer Kopie der im Wiener Archiv befindlichen Handschrift zusammen. M. V.

*Breslau. Anfang März d. J. wurde im hiesigen Konzerthaus ein „Verband der Konservatorien und Musikschulen in Schlesien" ins Leben gerufen. Der Verband bezweckt den Zusammenschluß seiner Mitglieder zur Wahrung und Förderung ihrer Standes- und Berufsinteressen und hat seinen Sitz in Breslau. Dem neu gegründeten Verbande traten eine größere Anzahl Konservatoriums- und Musikschulinhaber und -leiter aus Breslau und der gesamten Provinz Schlesien bei. Zum Vorsitzenden wählte die Versammlung den Direktor des Breslauer Konservatoriums, Willy Pieper, zum stellvertretenden Vorsitzenden Direktor Hermann Lilge vom Schlesischen Konservatorium und den Musikinstitutsleiter Georg Hentschel, Breslau, als Schriftführer und Schatzmeister. Zwei weitere Vorstandsmitglieder (Beisitzer) sollen durch oben genannten engeren Vorstand hinzugewählt werden. Das Bureau des Verbandes befindet sich Breslau 5, Agnesstraße 2.

Dresden. Frl. Helene Jung, die Altistin des Hamburger Stadttheaters, ist nach mehreren erfolgreichen Gastspielen auf fünf Jahre unter glänzendsten Bedingungen in die Landesoper engagiert worden.

Dresden. Siegfried Wagner hat eine neue Oper, „Der Schmied von Marienburg", vollendet. Ihre Uraufführung soll im November hier erfolgen. Das neue Werk wird im Verlag von Max Brockhaus erscheinen. Die Dresdner Oper will auch Wagners „Sonnenflammen" unter seiner eignen Spielleitung herausbringen.

Düsseldorf. Am 13. März starb hier der Musikdirektor Prof. Julius Buths. Er leitete mit dem am 10. März verstorbenen Dr. Otto Neitzel das Düsseldorfer Konservatorium der Musik.

Frankfurt a. M. Gleich den Leipziger Bühnen veranstaltet auch das hiesige Opernhaus während der Frühjahrsmesse vom 2. bis 10. Mai Meßfestspiele.

Freiburg (Br.). Der Erste Kapellmeister des Bremer Stadttheaters, Cornelius Kun, ist an Stelle Camillo Hildebrands als Leiter der Oper sowie der Konzerte an das Stadttheater berufen worden.

Hamburg. Der Leiter des Orchesters des Vereins Hamburger Musikfreunde, Kapellmeister José Eisenschütz, hat, enttäuscht darüber, daß ihm nach dem Scheiden Hauseggers von der Leitung der Philharmonischen Konzerte kein erweiterter Wirkungskreis gegeben worden ist, seinen Abschied eingereicht.

Kehl. Hier hat sich kürzlich ein Theater- und Konzertverein gebildet, der mit Unterstützung von Stadt und Staat in diesem besetzten Gebiet deutsche Kunst und Kultur durch Veranstaltung von Theater- und Konzertaufführungen zu pflegen und zu fördern erfolgreich bestrebt sein wird. Freiburger, Karlsruher und Mannheimer künstlerische Kräfte sind daran beteiligt. In der Kehler Zeitung wird festgestellt, daß die Theateraufführungen auch von Elsässern aus Straßburg viel besucht werden. Dies erklärt sich daraus, daß in Straßburg keine deutschen Theateraufführungen mehr stattfinden, die in ihrer großen Mehrzahl des Französischen nicht mächtige Straßburger Bevölkerung aber französische Vorstellungen nicht zu folgen vermag.

Kiel. Im Stadttheater soll die Zahl der Opernvorstellungen vermehrt werden; dagegen wird die Operette vom Spielplan überhaupt verschwinden. Als Zeichen der Zeit mag noch erwähnt werden, daß nur neun Solisten mehr als die Bühnenarbeiter verdienen, und daß die künstlerischen Vorstände nicht viel mehr als die Hälfte des Einkommens der technischen Vorstände beziehen.

*Köln. Otto Neitzel, der bekannte Musikkritiker der Kölner Zeitung und Pianist, ist am 10. März nach längerer Krankheit im 68. Lebensjahre verschieden. Der geistreiche Musikschriftsteller ist auch durch seine als besondere Spezialität gepflegten Vorträge mit pianistischen Erläuterungen in vielen Städten persönlich bekannt geworden. Die Kölnische Zeitung brachte ihm einen längeren Nachruf. PH.

Königsberg. Der „Bund für neue Tonkunst" veranstaltete ein Hans Pfitzner-Musikfest unter Mitwirkung des Komponisten.

Leipzig. Arnold Schering hat einen Ruf auf den Lehrstuhl der Musikwissenschaft an der Universität Halle als Nachfolger Aberts erhalten.

London. Im Convent-Garden wurde unter Albert Coates Leitung mit großem Erfolge der Parsifal aufgeführt. Walter Hyde spielte den Parsifal, Miß Gladys Oncrum die Kundry.

*Ludwigshafen. Das Landes-Sinfonie-Orchester für Pfalz und Saarland wird in der zweiten Hälfte des April eine Reise durch Baden unternehmen.

Mailand. Der musikliebende Fremde, der heute hierher kommt und gleich als erstes sich ein Billett in die „Scala" verschaffen möchte, muß eine Enttäuschung erleben: denn das berühmte Opernhaus ist geschlossen und fast all die großen Sänger, wie Caruso, Titta Ruffo, Scolti, Galeffi usw., sind in Amerika. Beim Tiefstand der italienischen Valuta im Land des Dollars können sie in kurzer Zeit Riesensummen von dort heimschicken. Caruso hat z. B. für die, jetzt im vollsten Schwung befindliche 6. National-Anleihe — VI. Prestito nazionale — die Summe von 3 Millionen Lire gezeichnet!

München. Siegmund von Hausegger in Hamburg hat einen Ruf als Direktor der Münchener Akademie der Tonkunst angenommen.

München. Richard Strauß wurde von Direktor Bonnatti verpflichtet, vom 1. September an in Buenos Aires 20 Konzerte zu dirigieren. Das Engagement wird sich auf zwei Monate belaufen. Das Orchester setzt sich aus römischen Musikern zusammen.

Münster. Das Stadttheater bringt eine neue Oper „Sappho" des Komponisten Paul Kick-Schmidt nach einer Bearbeitung des Grillparzerschen Dramas von Kurt Sternsdorff zur Uraufführung.

Oldenburg. Vom 6. bis 11. April findet hier ein großes Beethovenfest statt, das die Aufführung der neun Sinfonien, Klavier- und Kammermusikabende bringt und mit einer Aufführung des „Fidelio" durch das Ensemble des Bremer Stadttheaters abschließt.

Paris. Mascagni hat eine neue Oper „Il Piccolo Marat" beendet, welche im September zur Aufführung kommen soll.

*Prag. Dem künstlerischen Unternehmungsgeist der Konzertleitung Dr. Wilhelm Zemánek gelang es, anfangs März vier expressionistische Musikabende unter der Leitung Arnold Schönbergs zustande zu bringen, als deren besonderes Ergebnis die Gründung eines internationalen (!) „Vereines zur Pflege moderner Musik" zu bezeichnen ist, dessen geistige Führung Operndirektor Alexander von Zemlinsky vom hiesigen deutschen Theater und Kapellmeister Talich von der tschechischen Philharmonie übernommen haben. —ek.

*Prag. Die tschechoslowakische Nationalversammlung hat in der Sitzung vom 19. März die schon früher eingeleitete Verstaatlichungsunternehmung des Prager Musik-Konservatoriums zum Abschluß gebracht. Nach dem bezüglichen Gesetze wird der Lehrkörper der neuen staatlichen Hochschule für Musik aus vier Arten von Lehrkräften bestehen: Professoren an der Meisterschule, Professoren und wirkliche Lehrer an der Mittelschule als wirkliche Lehrer, supplierende Lehrer der Mittelschule und Vortragslehrer der Meister- oder Mittelschule, dann Nebenlehrer und Lektoren. Die Professoren der Meisterschule sind in der sechsten Rangklasse (also wie die Hochschulprofessoren). Diese Professoren sind verpflichtet, wöchentlich 8 Stunden zu unterrichten. An der Spitze des Konservatoriums steht ein Rektor, der aus dem Kreise der Professoren an der Meisterschule gewählt wird. Der von der Nationalversammlung bestellte Berichterstatter zu diesem Gesetze begrüßte dasselbe zwar als eine kulturelle Tat, verschwieg jedoch nicht, daß er mit der Verstaatlichung der Kunst nicht übereinstimme. —ek.

Weimar. Im Deutschen Nationaltheater, wo die Oper „Mignon" bei ausverkauftem Hause gegeben werden sollte, mußte die Vorstellung im letzten Augenblick wegen Streiks des Chors und der Theaterarbeiter abgesagt werden.

Wien. Bedeutende Künstler, unter ihnen Kammersängerin Kinrina, Grete Wiesenthal, Else Strohlendorf, Kammersänger Lener, Prof. Godlewsky, veranstalten dieses Jahr in der Schweiz Wiener Maifestspiele. Die ersten Aufführungen sollen in Zürich sein.

Wien. Die Staatsoper erhielt den Antrag, während des Sommers mit ihrem gesamten Personal und dem Orchester drei Monate in Buenos Aires zu gastieren; da für das Gastspiel 5 Mill. Fr. offeriert werden, mit denen das Wiener Defizit gedeckt werden kann, erklärten sich die österreichischen Staatsbehörden, ferner das Personal und der die Tournee leitende Kapellmeister Schalk mit dem Engagementsantrag einverstanden.

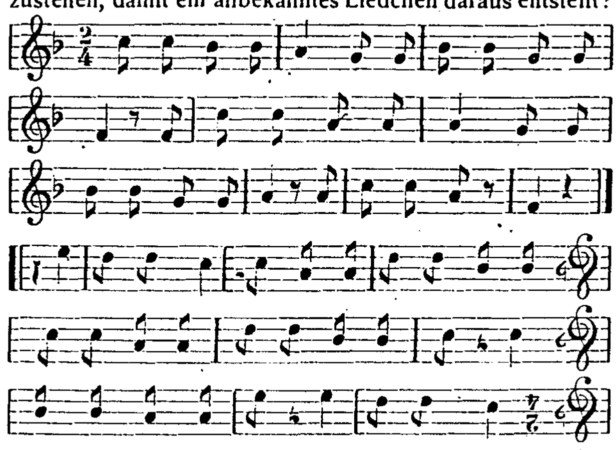
Würzburg. Hier starb der Erste Kapellmeister des Stadttheaters Dr. Erich Falkmann. In Labiau (Ostpreußen) geboren, studierte er die Rechte und betätigte sich als juristischer Schriftsteller. Später war er Musikkritiker der „Sozialistischen Monatshefte" in Berlin und kam dadurch ganz zur Kunst. In Würzburg war er seit 1914 tätig.

Zürich. Johannes Messchaert ist in das hiesige Konservatorium als Gesanglehrer der Künstlerklasse eingetreten.

Scherzecke

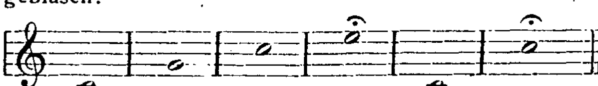
Musikalisches Scherzrätsel

Wie sind die Takte nachstehenden Musikstückchens umzustellen, damit ein allbekanntes Liedchen daraus entsteht?



* Ernst Böttcher

Manöverschluß. Das schönste aller Signale wird geblasen:



Da sagt der Herr Hauptmann der schweren Mörserbatterie vom Fußartillerieregiment X zu dem gerade neben ihm blasenden Stabstrompeter:

Verfluchte Jemeinheit, konnten Sie nicht noch warten bis meine allerletzte Granate raus war? Wejen det eine Luder hat man jetzt noch ne Masse Wirtschaft. Da sagte der Stabstrompeter:

Herr Hauptmann können doch den einen Schuß noch ruhig abfeuern lassen.

Unsinn, sagt der Hauptmann, das kracht so, daß man's im Hauptquartier hört und dann jibt's Strafe.

Da steigt der Stabstrompeter vom Pferde und sagt: Gestatten Herr Hauptmann, daß ich abfeure, ich mach's ganz „pianissimo". *

Die Kompagnie ist zum Singen versammelt. Unvermutet betritt der Hauptmann die Stube und wünscht mal ein vierstimmiges Lied zu hören. Der Feldwebel gibt den hohen Wunsch sofort in Gestalt folgenden Befehls an die Mannschaften weiter: „Achtung, Leute, wir singen jetzt vierstimmig die „Wacht am Rhein" — zu vieren abzählen!

Briefkasten

Musikstudent. — Die Musikbibliothek Peters, Leipzig, Königstraße 26 ist an allen Wochentagen (mit Ausnahme des Monats August) von 9—12 und 3—6 unentgeltlich geöffnet. Die gewünschten Bücher und Musikalien sind nur in den Lesezimmern zu benutzen, werden aber den Besuchern sofort ausgehändigt. Bibliothekar und Herausgeber der Jahrbücher Professor Dr. R. Schwarz.

Schriftleitungsvermerk

Wir fordern unsere Mitarbeiter auch an dieser Stelle nochmals auf: Alle Zuschriften und Zusendungen nur an die Schriftleitung, nicht an einzelne Schriftleiter zu richten. Briefe und Sendungen, welche dieser Bedingung widersprechen, gehen an den Absender zurück oder bleiben unerledigt.

Für den Anzeigenteil zeichnet vom 1. April ab Herr Oswald Müller.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Zweite Musikbeilage
der
Zeitschrift für Musik.
87. Jahrgang – 1920.

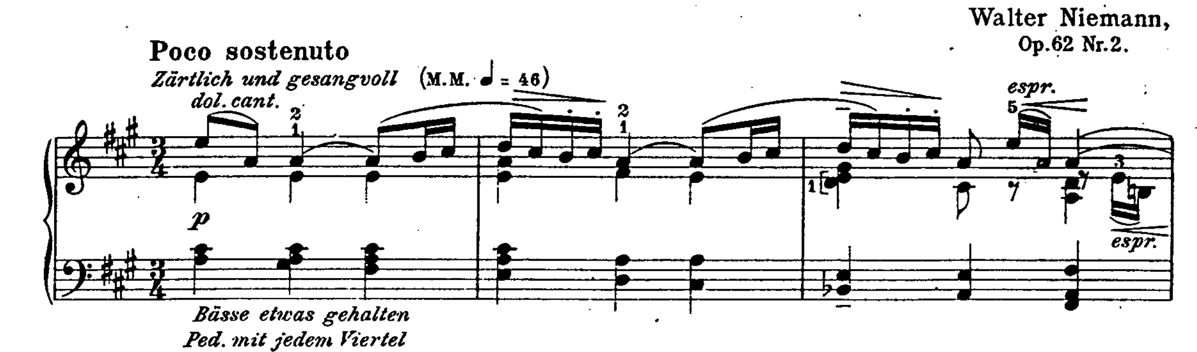
Deuxième feuille
extraordinaire
du
Journal de Musique.
87e Année – 1920.
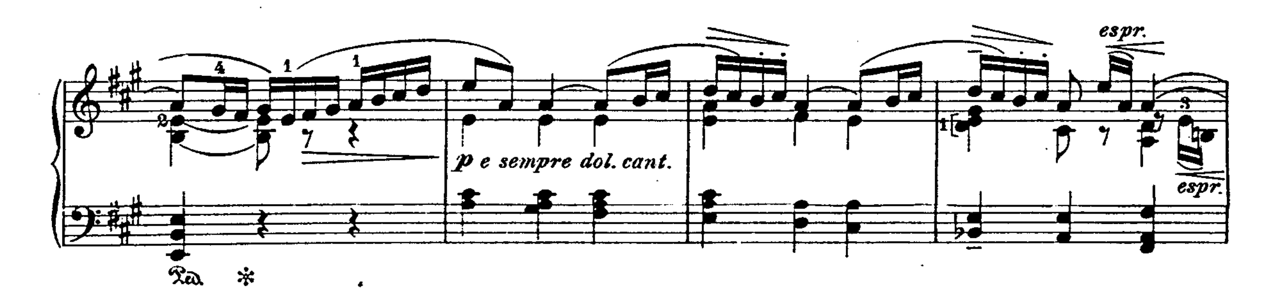
Sarabande.*)

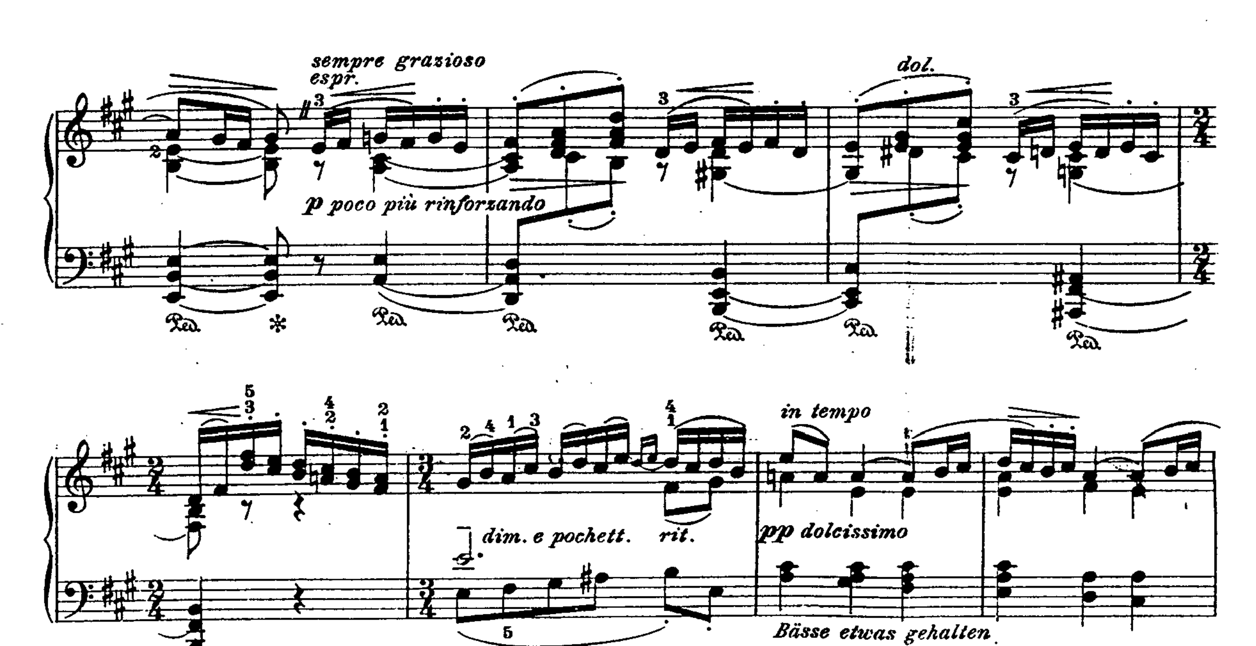
Der Förster führte die sich vergebens sträubende Amtmannin zu einer Sarabande, jeder der übrigen wählte gleichfalls seine Dame, und es entstand eine wundersame, künstliche Verschlingung.

Eichendorff.
(Dichter und ihre Gesellen.)

Walter Niemann,
Op. 62 Nr. 2.
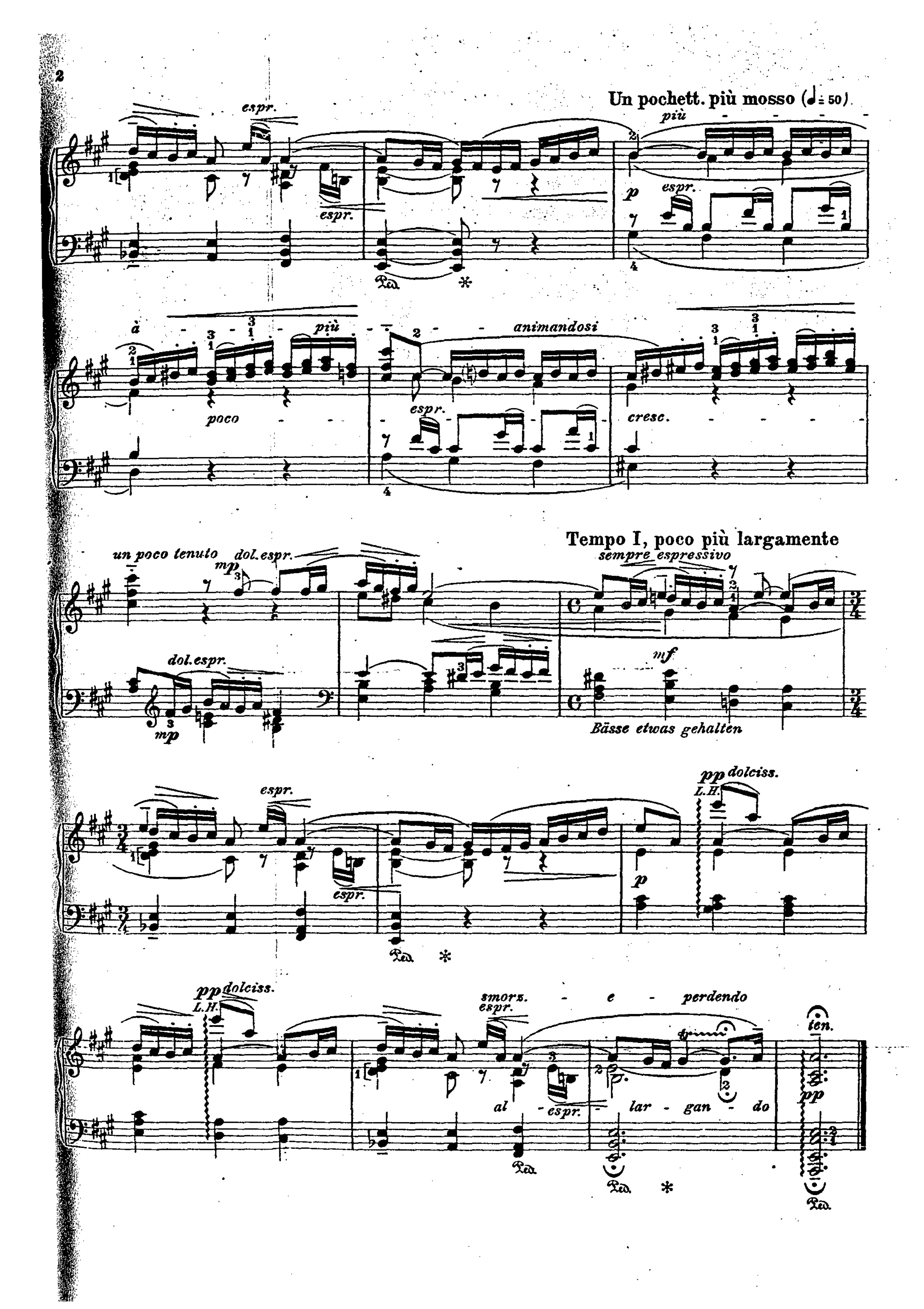






*) Aus: „Ein Tag auf Schloß Durande", Romantische Novelle nach Worten Eichendorffs für Klavier von Walter Niemann, Op. 62 Nr. 1–6. [Edition Steingräber Nr. 2223.

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".


Un pochett. più mosso (♩= 50)
espr.
più
espr.
p
espr.
a
più
animandosi
poco
espr.
cresc.
Tempo I, poco più largamente
un poco tenuto
dol. espr.
mp
sempre espressivo
dol. espr.
mp
mf
Bässe etwas gehalten
espr.
pp dolciss.
L.H.
espr.
p
pp dolciss.
L.H.
smorz.
espr.
e
perdendo
ten.
al
espr.
lar - gan - do
pp

26 Studien für Violine. *)

26 Études pour le Violon. – 26 Studies for the Violin.

Explication des Signes.

⊓ Tirer.
V Pousser.
I = 1re Corde (Mi). III = 3e Corde (Ré).
II = 2e Corde (La). IV = 4e Corde (Sol).

Les lignes après une chiffre indiquent que le doigt reste sur la corde.

Zeichenerklärung.

⊓ Herunterstrich.
V Hinaufstrich.
I = E-Saite. III = D-Saite.
II = A-Saite. IV = G-Saite.

Die Linien hinter den Fingersatzzahlen deuten das Liegenbleiben des Fingers an.
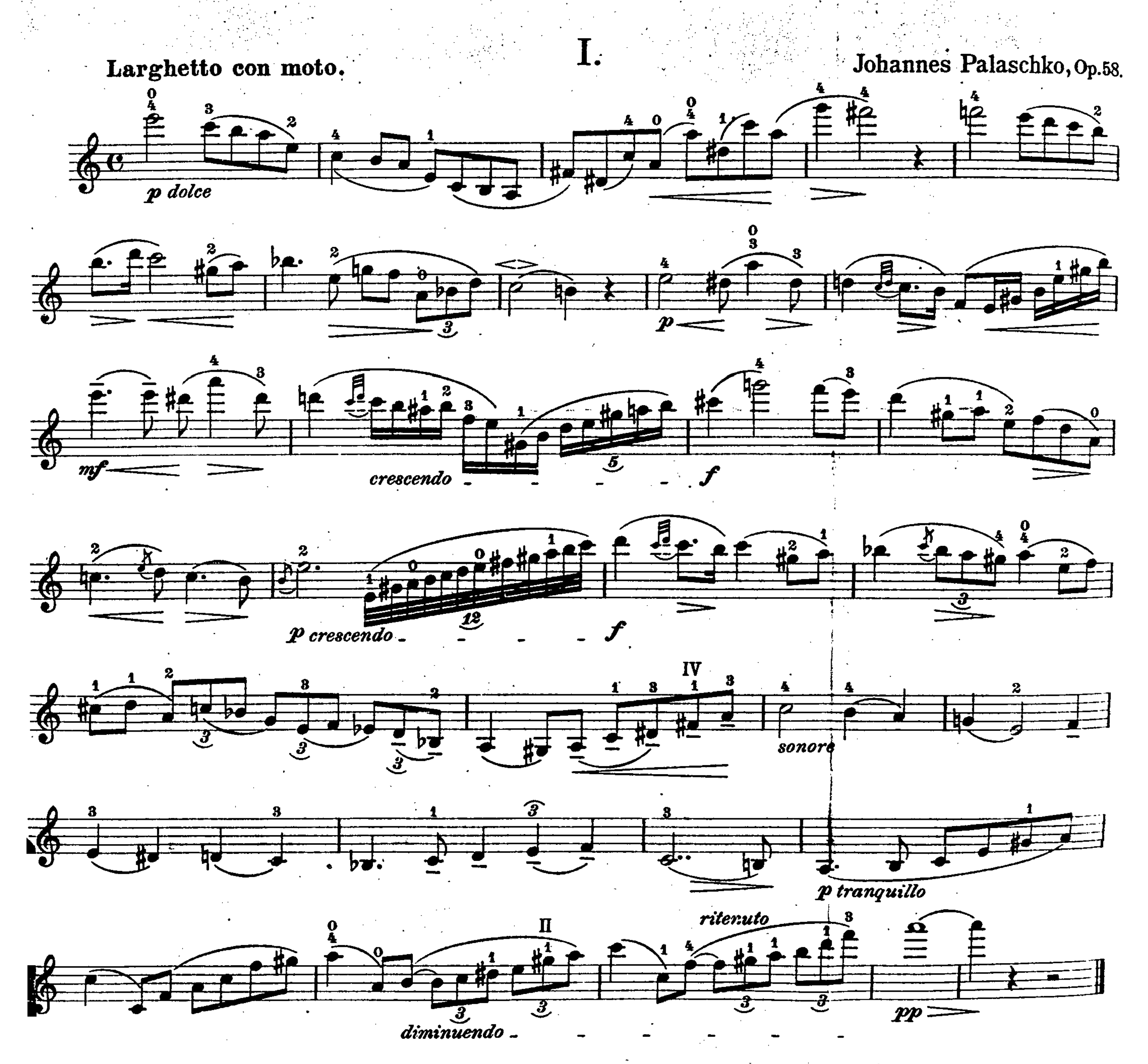
Explanation of the Signs.

⊓ Down-bow.
V Up-bow.
I = 1st String (E). III = 3rd String (D).
II = 2nd String (A). IV = 4th String (G).

The lines after a figure indicate that the respective finger is to remain on the string.

I.

Larghetto con moto. Johannes Palaschko, Op. 58.
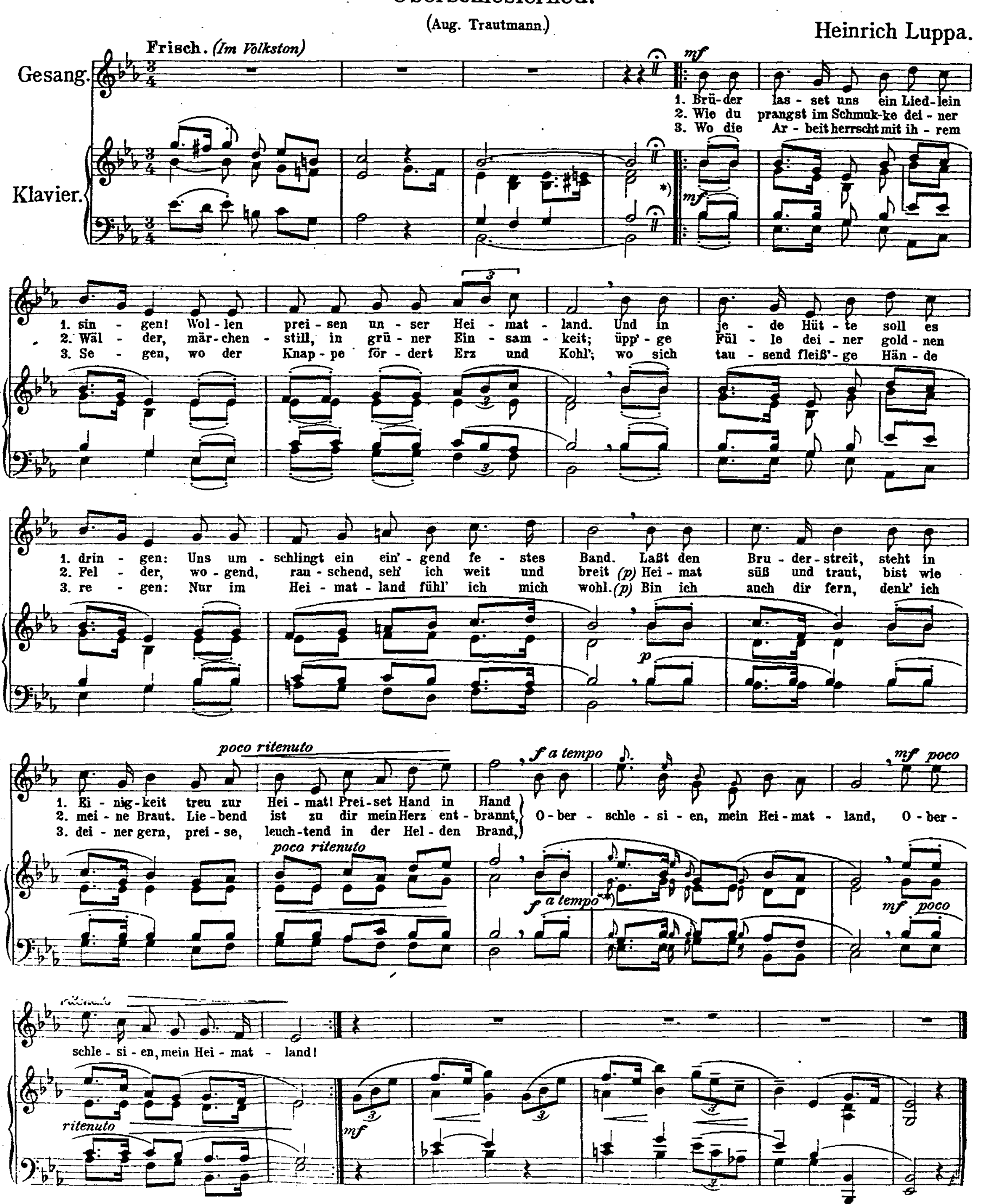


Aus: 26 Studien für Violine von Johannes Palaschko, Op. 58. Edition Steingräber Nr. 2180.

Oberschlesien, mein Heimatland.

Oberschlesierlied.

(Aug. Trautmann.)

Heinrich Luppa.



*) Klaviersatz kann als Partitur für gem. Chor verwendet werden.

**) Die kleinen Noten gelten für die 3. Strophe.

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M. 5.—. Nach dem Auslande M. 20.— Bei Zusendung vom Verlag 75 Pf. für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt M. 1.—, für das Ausland M. 4.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag – Verantwortlicher Schriftleiter *Wolfgang Lenk*. Für den Anzeigenteil verantwortlich *Oswald Müller*.
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 8 — *Leipzig, Freitag, den 16. April* — 2. Aprilheft 1920

Aus „Die Totentrud"

Eine Totenoper von Werneck-Brüggemann[1])

Der Schäfer (bleibt stehen und singt sein Morgenlied. Das Orchester untermalt es, wobei es aus nächster Nähe lose Notenglieder von Totentruds Totenharfe sehr leise ertönen läßt).

(Morgenlied)

Die Morgenschleier schwellen,
Mit blauer Flut gemischt,
Sie branden und zerschellen
Hochauf wie Meeresgischt.

Gleich tauigen Lybellen
Umgaukeln sie den Hag.
Als tausend weiche Quellen
Erfrischen sie den Tag.

Die Morgenschleier führen
Auf eines Bootes Bord
Von mitternächt'gen Türen
All' meine Träume fort.

Und knüpfen sich auf Schnüren
Zu schimmerndem Geschmeid
Und schmücken und verzieren
Mein neues Tageleid..

Die Morgenschleier schwellen,
Vom frühen Tag erfrischt,
Sie branden und zerschellen
Und sterben wie der Gischt . . .

(Er harrt in wehmütigem Sinnen. Der Tag bricht schnell auf. Die Arme weit ausgebreitet)

Die ganze Nacht bin ich gegangen
Voll behendem Verlangen,
Traumkönigin einzufangen.

Mein Herz ist wie zerrissen
Von bittren Kümmernissen.
Ich möcht' ihre Lippen küssen.

Ich möcht' auf Wolken fliegen,
Die mich hinübertrügen,
Wo meiner Liebe Träume sich wiegen.

(Durch die hohle Hand rufend, so daß das Echo geweckt wird)

Traumkönigin! Traumkönigin!
Wo eilt dein Fuß? Wo gingst du hin?

(Nach bangem Warten)

Keine Kunde will heimwärtsfliehen,
Weiter muß ich landeinwärts ziehen.

(Er wandert weiter. Dabei scheint es, als nähme die Entfernung von der schlafenden Trud einen größeren Abstand an.

[1]) Im Edda-Verlag zu Cassel, 1919.

Correggios Farbenmusik

Von Eugen Segnitz

Dein eigener Bildner sollst du sein!« rief einst Graf Picco von Mirandola aus, der gelehrte und vielseitige Forscher, der Vertraute Lorenzo Medicis und der Freund Girolamo Savonarolas.

In diesen Worten ist das Wesen der Zeit der Renaissance gekennzeichnet. Der Quellpunkt aller neuern Bildung, war sie halb Erneuerung des eignen Lebens, halb Reformation der künstlerischen Anschauung. Der in traditionellen Satzungen befangenen Scholastik stellte sich die Gewißheit und Sicherheit des eignen Denkens gegenüber. Die Welt mit ihrer unendlichen Lebensfülle tat sich auf. Poetische Begeisterung erfüllte die Herzen aller und kam im Weltalter des neuen Geistes zu ihrem Recht. Der Drang nach Subjektivität und der Trieb zur Individualität führten tief hinein in diese an Tönen und Farben so überreiche Welt der Erscheinungen. Allmählich besann man sich auf Roms gewaltige Vergangenheit und sehnte sich zurück nach den sonnigen Gefilden von Alt-Hellas. Die hier verborgenen Kulturkeime sollten neue Frucht bringen. Staatsmänner und Rechtslehrer, Philosophen, Geistliche und Dichter, Künstler und Handwerker gruben beseelt vom Geiste des Humanismus, jene alten, aber lange Zeit verschüttet gebliebenen Quellen wieder auf.

Insbesondere gewann hierbei die Malerei und erreichte in Italien jene weltgeschichtliche Höhe, die einst in Griechenland die Skulptur eingenommen hatte. Mehr als Plastik und Architektur ruht sie auf Subjektivität. Und mit der Entwickelung des Dramas schritt auch die Malerei vorwärts, um schließlich das Kunstgebiet zu beherrschen. Als sie zur Harmonie des Kolorits gelangt war, kam sie bald musikalischen Wirkungen nahe und gelangte zu der kunstvoll geführten Mehrstimmigkeit der Farbentöne. Man stellte diese nicht nur nebeneinander, sondern ließ sie mittels Untermalung durchschimmern; man enthüllte das Geheimnis des Helldunkels und lernte bald in und mit Farbentönen modulieren. Einer der größten Meister dieser arte nuova war der 1494 zu Correggio geborene und nach seiner Vaterstadt genannte Antonio Allegri.

Correggio hatte mit seiner Farbenmusik Vorgänger, Nebenbuhler und Nachfolger. Die Kunst, Farbentöne zu Akkorden zusammenzustimmen, war aus Flandern gekommen. Im Altarwerke des Iodocus Vyts mit der Cäcilia und den singenden und spielenden Engeln ging die flandrische Kunst harmonischen Zusammensingens gleichsam über in die Schwesterkunst Malerei. Vor allem kam es zu allmählich immer engerer Verbindung von Geistigem und Sinnlichem. Die hehre Himmelskönigin wurde zur liebevollen Mutter, der Jesusknabe zum reizenden Bambino, und das Ganze zum Familienbild. Aus den Bildern des Frà Filippo Lippi klingt manch Wiegenlied hervor, und Botticellis Venus in der Muschel ist vielleicht die erste malerisch empfundene Gondoliera. Und gewaltige, ernste Töne kamen dem Beschauer aus Signorellis Jüngstem Gericht entgegen. Die Posaunen des letzten Tages wurden hörbar, und in diesem Tonmeer fanden sich die klagenden Stimmen der Verdammten zusammen mit denen der zur Seligkeit Erlösten als Thema und Gegenthema.

In gewichtigen Gegensatz hierzu traten in Venedig, wo später in San Marco Willaert und die beiden Gabrieli wirkten, und wo die Wendung von den Kirchentonarten zu dem modernen Harmoniesystem sich vollziehen sollte, —, traten hier Bellini, Giorgione und Tizian. Bellinis Bilder spinnen für den musikalisch empfindenden Beschauer ruhige, sanfte und edel geformte Melodien aus, einen wundersamen, mehrstimmigen Gesang der santé conversazioni, die zumeist der Inhalt der Darstellung sind. Und auch Giorgiones Gemälde geben den rein gestimmten Akkord seelischen Friedens wieder. Über die Harmonie und den Sphärenklang von Tizians Assunta ist schon viel gesagt und geschrieben worden. Das Bild hat wahrhaft musikalischen Gesamtinhalt. Es ist ein wahrer Hymnus von Farbenakkorden abgeklärtester Schönheit, und durch die Technik seiner Licht- und Schattenwirkungen recht wohl einer in allen Teilen und Teilchen aufs feinste ausgeführten Partitur zu vergleichen. Die Schönheit, Sinnigkeit und Lichtumflossenheit eines Perugino aber erinnern unmittelbar an entsprechend wirkende (weil nur durch das Ausführungsmaterial verschieden) Gesänge eines Lassus, Arcadelt, Nanini und Cyprian da Rove. Zu ihnen allen, wie auch zu Michelangelo, dessen dramatische Gewalt er zwar nicht erreichte, wie zu Raffael, dessen musikalischen Wohllaut er aber sehr nahe kam, gesellte sich Correggio.

Die in Rede stehende Epoche war es, wo die Musik die Darstellung von Gemütsbewegungen als ihre besondere Aufgabe ansah. Von Bedeutung ist der Umstand, daß damals Sängerinnen in der Kirche aufzutreten begannen. So erschien an Stelle der klanglich relativ neutralen Knaben- und Kastratenstimme die charakteristischere, weicher und auch sinnlicher wirkende der Frau. Ein neuer individueller Stimmungsausdruck war gewonnen. Und diesen fand auch Correggio in unbeschränkterem, reicherem Maße als seine Vorgänger in seiner Kunst. In diesem Sinne zwar nicht Erfinder, wohl

aber Vollender, wurde Correggio der musikalische Maler der Renaissance. Er ahnte gleichsam den ungeheuren Aufschwung voraus, den die Musik durch Lassus, Cornetta, Arcadelt, Caccini u. a. nehmen sollte. Correggio brachte die Kunst des Farbenakkordes, der Farbendissonanz und -auflösung durch mildere Übergänge zur Virtuosität und führte die farbige Modulationskunst in der Malerei zur Höhe empor. Mit dem eigentümlichen Helldunkel und den frappanten Licht- und Schattenwirkungen erinnert er häufig an Vertreter der modernen Modulations- und Instrumentationskunst. Hier wie dort findet sich das scheinbar sanfte Ineinanderfließen und das, auf das chromatische und enharmonische Prinzip gestützte Verfahren, oft auch fast gänzliche Aufgeben aller tonalen Begrenzung. Auf beiden Gebieten begegnet man dem Drang, die Individualität schärfer ausprägen und der Subjektivität freier zu folgen, ja sich sogar eventuell über die Form hinwegzusetzen, wie sich solches bei Correggio bemerkbar macht in künstlich erdachten und nicht selten zu Verzerrung führenden Verkürzungen in der Zeichnung. Es ist der dringliche Wunsch, zu schärfster Charakteristik zu gelangen, der z. B. teilweise auch die markante Signatur des modernen musikalischen Schaffens ausmacht.

Zugleich gelangt bei Correggio das weiche Gefühlselement des Katholizismus vorwiegend zur Geltung. In seinen, kirchlichen und religiösen Vorlagen entnommenen Motiven verweltlicht sich nicht weniges ganz von selbst. Gar manches aus dem Gebiete stiller Daseinsfreude wird in die religiöse Malerei hineingezogen und damit der Himmel auf Erden bereitet. Leicht läßt sich hier wieder eine Parallele ziehen mit der (spätern) italienischen Kirchenmusik, die das Himmlische verweltlichte, den religiösen Gedanken beinahe seines eigentlichen Inhaltes beraubte, ihn umdeutete, aber mittelst eines rationalistischen Verfahrens doch dem Menschen näher brachte, was ohnehin dem Charakter des italienischen Volkes wie auch des Individuums im besondern ganz angemessen war.

Viele der Madonnenbilder Correggios gleichen Madrigalen halbweltlichen, halbgeistlichen Inhaltes. Wir begegnen darin einem, der Behandlungsweise legendarischer Stoffe ähnlichen Verfahren, das auf beiden Gebieten, dem der Malerei wie der Musik, gleichwohl statt hat, da es hier und dort nur Aufgabe sein kann, das Göttlich-Geistige leichtern Erfassens halber in konkreter Form zu geben. Der Marienkultus selbst bot hierfür mit seinen hochpoetischen Legenden ein fast unerschöpfliches Stoffgebiet. Erinnere man sich z. B. der Madonna della Scodella (Ruhe auf der Flucht), der Verlobung der heiligen Katharina, der das Jesuskind stillenden Maria, der Madonna mit dem heiligen Hieronymus (der Tag) und der Geburt Christi (die Nacht). Aus allen diesen Gemälden klingt dem aufmerksam Schauenden und poetisch Mitfühlenden etwas wie sanfte Musik heraus. Personen und Sachen sind tief in eine entzückende musikalische Stimmung getaucht. In anderen, allerdings der Zahl nach geringen Gemälden schlägt Correggio viel vollere und weithin hallende Farbenakkorde an, z. B. in jenem der Kuppel von San Giovanni in Parma, wo Christus in der Glorie inmitten von Aposteln, Evangelisten und Kirchenvätern abgebildet ist. Alle blicken mit Staunen zu ihm empor, „die Gestalten regen und bewegen sich wie Klangfiguren auf den Wellen eines Tonmeeres, das berauschend sie und uns umflutet". Ziehe man einmal die Sätze der musikalischen Messe heran: in jenem Madonnenbild ist der Inhalt eines Benedictus oder Agnus dei festgehalten, in diesen Farbendichtungen die Stimmung des gewaltigen Gloria in excelsis ausgedrückt — so gäbe dies eine annehmbare Deutung der gemeinsamen Ausdrucksweise beider Künste. Die Madonnen mit ihrer Umgebung von Heiligen, Putten und Engelsköpfen samt dem als Hintergrund dienenden herrlichen Ausblick in die Landschaft sind weltliche Genrestücke in geistlicher Darstellung. Nur mit anderen, aber einander entsprechenden Mitteln sind sie Instrument geworden für Mitteilung und Wahrnehmung — malerische Poesie, die Musik werden wollte, aber mitten in diesem Transsubstantationsprozesse verharrte.

Nach dieser Seite hin gelang Correggio wahrhaft Großes. Nur annähernd dagegen gelang ihm die Darstellung des duldenden und leidenden Erlösers, der Passion Christi. Auch aus dem sich mit der Gestalt des Christus Iudex, des Weltenrichters, beschäftigenden Werken des Meisters in den Fresken von San Giovanni in Parma und dem römischen Christusbild (in der vatikanischen Galerie) klingt uns keineswegs der Ton voll entgegen, jener mystischen Tuba, die den Anbruch des Jüngsten Tags und die Wiederkehr des Heilands anzeigt. Es lag dem Meister und seiner Natur ferner, Ton und Weise zu finden für das „solvet saec'lum in favilla" des Messetextes, oder in die seelische Tiefe der Christenbitte: Kyrie eleison, so weit als irgend möglich hinabzusteigen oder etwa in seinem Ecce Homo-Bilde (der Londoner Nationalgalerie) verwandte malerische Weisen zum Erklingen zu bringen. Wie sich etwa Mozarts Requiem nicht mit Beethovens Missa solemnis in Hinblick auf Gestaltung und Ausdruckskraft vergleichen läßt, so stehen auch Correggios Arbeiten auf diesem Gebiete hinter jenen Michelangelos zurück. So fesselt z. B. im Bilde Christus in Gethsemane (London) den Betrachtenden meines Erachtens weniger die Tiefe der Charakterisierung des leidenden Erlösers als vielmehr der Stimmungszauber, der in weichen, hin und her fließenden dämmerungs-

artigen Mollakkorden in Farbengebung und rein menschlicher Erfindung über dem Ganzen liegt — ein Notturno doloroso, weit entfernt von aller Herbheit, sondern im Gegenteil milden Charakters. Auf alle Fälle ein wunderbar gelungenes symphonisches Farbengedicht von gedämpfter Stimmung und seltener Kraft des Kolorits, mit Schattentönen, daraus sich das in der Heilandsgestalt gebundene Hauptthema von der Umgebung mit absoluter Klarheit abhebt. Auch die Beweinung Christi (Parma) zeigt keine Dissonanzen oder dramatische Momente. Es ist ein Adagio, bei dessen Ausspinnen und Ausbeutung des Stimmungsgehaltes auf ein gegensätzliches „zweites Thema" verzichtet wurde. Die den Leichnam Christi umringenden Frauengestalten sind von Schmerz erfüllt und betäubt, allenfalls nur noch beseelt von der Liebe zu dem abgeschiedenen Meister — ein leiser Gesang von vier tiefen Frauenstimmen, in der Bitte gipfelnd: Dona nobis pacem....

Correggio begab sich, musikalisch gesagt, auch auf das Gebiet der symphonischen Dichtung und schuf in einigen anderen Bildern malerische Tongedichte, deren der klassischen Mythologie entnommene Motive sich völlig deckten mit den Wünschen und Zielen der Zeit. Schon frühe beschritt er diese Bahn mit den Fresken im Nonnenkloster San Paolo in Parma. Der Meister hatte sich ja oft schon in seinen kirchlichen Werken entfernt von der spiritualistischen Richtung, und so entstanden jene Diana-Fresken, die im Charakter der Novellette, des Scherzos gehalten sind, voll reizenden tönenden Lebens, von selten schöner Melodie des unausgesetzt wirkenden, lebhaft pulsierenden Daseinsgefühls erfüllt und unter der Einwirkung erstaunlich mannigfaltiger und wahrhaft musikalischer Rhythmen stehend. Wahlverwandt Raffaels Psyche-Bildern, wenn auch nicht auf einer Linie mit ihnen, weisen die Parmesaner Diana-Historietten und Engel-Scherzi einen so großen Reichtum an Erscheinungszauber und Anmut auf, sind sie derartig mit fein differenzierten Stimmungsmomenten durchsetzt, zeigen sie in Grazie und Bewegung, in Übergang der Farbentöne und endlichem Festhalten der Farbentöne so unglaubliche Feinheiten, daß man darin in der Tat eine Verschmelzung beider Schwesterkünste erblicken darf.

Hatte Correggio sich hier in den enger gezogenen Grenzen des Genrestücks gehalten, so wurde dies anders in den nun zu betrachtenden Bildern, deren Stoffe der erotischen Mythologie entnommen waren. Man sollte sie stets nur beim Klang schöner Musik anschauen. Denn es geht von ihnen eine, Gemüt und Sinne fesselnde Musik aus, wie sie etwa nur ein Wagner, Liszt, Berlioz oder Richard Strauß schreiben konnte. Es sei hier erinnert an die Bilder der Leda (Wien), jene Szene im Gefilde der Seligen, die an die Episode in Wagners Venusbergszene (der Pariser Bearbeitung) mahnt; an das Gemälde Danae und der Goldregen und an das schönste, weil keuschste aller dieser Art, Jo und Jupiter. Nicht die wortreichste Sprache kann auch nur entfernt die dichterische Empfindung dieser Werke in ihrem farbentonmusikalischen Gewand wiedergeben. Am ehesten und deutlichsten vermöchte solches eben die Musik. Denn sie drückt häufig doch das Unsagbare aus, das zwischen Druckzeilen und Notenreihen steht. Zu Correggios musikalischsten Bildern gehört auch das der büßenden Magdalena, das neuere Forschungen dem Maler zwar absprechen, ihm aber wenigstens die intellektuelle Urheberschaft anerkennen zu müssen glaubt. Magdalena ist, nach Carrieres schönem Ausspruch, die Muse Correggios. Zugleich auch ein echtes Gebilde der Renaissance. Laßt uns stille sein vor diesem Bilde und lauschen! Inmitten der Gesänge ewiger Anbetung und in das Gelöbnis der Entsagung tönt ein schon halb vergessenes, mit verführerischem melodischen Reiz ausgestattetes Liebeslied plötzlich hinein in die Erinnerung der einstigen großen Sünderin.

Antonio Allegri kannte die Instrumentation der Farbe, wie der Musiker von heute die Farbe der Instrumentation. Auf beiden Seiten nicht erst lange Bemühung um die Zeichnung, sondern von vornherein das Bedachtsein auf die Ausführung in Farbe, das gleiche Wertlegen auf die Harmonie der Farben wie auf die Komposition des Ganzen selbst. Hier wie dort oft die unglaublichsten magischen Wirkungen durch das Helldunkel, durch Untermalung wie durch Beleuchtung dunkeler Partien mittelst Farbentonreflexe. Und als Voraussetzung ein ausnahmsweises großes Können, das fast keine Grenzen mehr kennt, kühn und immer kühner alle Stoffe in das Bereich seiner Darstellung zieht, dadurch zugleich die Grenzen der Welt des Objekts erweitert und auch neue Mittel zur Ausprägung der treibenden Ideen findet. Und anderenteils auf beiden Gebieten, der Malerei und der Musik, dieselbe Lehre: daß nämlich beide Künste, wie ihre geschichtliche Entwickelung beweist, angelangt auf der Höhe, bereits kranken und infolge Hinwendung zum Effekt um jeden Preis dem Eklektizismus und endlichen Verfall anheimgegeben sind.

In Correggios Werken trifft man nicht selten auf einen Zwiespalt, dessen Grund in den damaligen Zeitverhältnissen gegeben ist. Das Ideal der Antike mit ihrer Lichtfreudigkeit tritt gar nicht selten mitten aus den Weihrauchwolken des Altars dem Beschauer entgegen. Lebenswirklichkeit und Sinnesfreudigkeit durchdrangen die mannigfaltigen Künste, die dem Christentum zwar getreu blieben, es aber zu schmücken begehrten mit allem Schönen und Heitern, das der Humanismus neu entdeckt

hatte. Einst zog die Welt in die Kirche hinein, jetzt begab sich die Kirche in die Welt hinaus. Mittelalterlichen Sinns und doch auf der Neuzeit Schwelle stehend, fromm und doch laut einstimmend in den vollen Chor der Neuerer; Humanist, Künstler und einer der hervorragendsten Stimmführer in dem gewaltigen Chor, dessen Hymnus in vielverschlungener Polyphonie der Farbe und des Tons hineinklang in die Welt neuer religiöser Offenbarungen, ethischer Satzungen und Neuland entdeckender Kunsterkenntnis — so erschien mir, dem in allen Künsten das Gemeinsame, Einigende und Harmonische suchenden Musiker, das Wesen des Meisters Antonio Allegri aus Correggio.

Franz von Suppé

Zu seinem 100. Geburtstage am 18. April 1920

Von Alfred Mello, Dresden

Die Offenbachsche Operette, das Werk eines in Deutschland geborenen Musikers, wurde in Paris, als ihrer Geburtsstätte, in der Mitte des letzten Jahrhunderts mit jedem neuen Werke neu gefeiert. Auch in Wien, wo man Heiterkeit und frohe Zeiten besonders liebte, fand Offenbach willkommene Aufnahme. Seine leichtgeschmeidigen Melodien trällerte ein jeder nach, die ganze Donaustadt sang und tanzte nach Offenbach. Die deutschen Operetten eines Gluck, Haydn, Dittersdorf, wie auch die Singspiele Joh. Adam Hillers, sie waren wegen ihrer harmlosheiteren Art „nicht mehr in Mode". Offenbach gab prickelnden, perlenden Sekt; ihn in vollen Zügen zu schlürfen, war Genuß. Im Carltheater in Wien hielt Offenbach im Jahre 1858 mit der Operette „Die Verlobung bei der Laterne" seinen Einzug. Am Kapellmeisterpult stand Franz von Suppé, den Wienern als Komponist zahlreicher Volksstücke, Possen und Singspiele schon vom Josefstädter Theater her wohlbekannt. Als gebürtiger Italiener — Spalato war seine Heimatstadt, die Mutter eine Wienerin, er selbst ein Anverwandter Donizettis — war ihm reiche musikalische Begabung von Jugend an eigen. Seine künstlerische Ausbildung war eine vorzügliche, sonst hätte man ihn als Hauskomponisten der beiden genannten Theater nicht Stück um Stück gegeben, damit er die Bühnenmusik dazu schreibe. Hunderte solcher Werke hatte er, ohne von seiner Direktion einen Pfennig dafür zu erhalten, komponiert. So war es eigentlich selbstverständlich, daß sein Direktor den glücklichen Gedanken hatte, Suppé möchte doch nun auch, zumal der Komponist jetzt gesetzlich berechtigt sei, Tantiemen zu beanspruchen, eine Operette schreiben. Man wollte etwas Neues bringen, nicht immer den von Paris eingeführten Offenbach. Für Suppé gab es da kein langes Überlegen, und nach der Arbeit des Possen- und Singspielschreibens begann er seine fruchtbringende Tätigkeit als Operettenkomponist. Und nun wurden im Laufe der Jahre am Carltheater all die reizenden Einakter aufgeführt, die ganz Wien ob der hier angeschlagenen Töne aufhorchen ließ. Jedes dieser Suppé-Werke hatte seinen Erfolg. Wir nennen davon: „Das Pensionat", „Leichte Kavallerie", „Die schöne Galathee", „Flotte Bursche", „Die Frau Meisterin", „Zehn Mädchen und kein Mann" usw. usw.



Er hatte zweifelsohne viel von Offenbach gelernt, wurde aber ein Eigener, ein Neuschaffender, der sich siegreich gegen Offenbach behaupten konnte und damit als der Begründer der deutschen Operette zu bezeichnen ist. Vor allem ist er Dramatiker, nicht nur Melodie-Erfinder, er schreibt

auch nicht Einzelnummern oder Reißer, die beliebig umgestellt oder gar weggelassen werden können. Seine Musik entspringt der Handlung, wie er auch besonderen Wert auf ein gutes Textbuch legt. Er komponiert große pompöse Finale, die schon der komischen Oper entsprechen, fein geschliffene Ensemblesätze, wobei er sich als tüchtiger Kontrapunktiker erweist, wie er wiederum sentimentale und volksliedähnliche Gesänge mit graziösen, frischfröhlichen Tänzen bietet. Wieviel musikalischer Witz liegt allein in der Rolle des Kunstmäzens Mydas in der „Galathee", welch feinempfundene Musik birgt „Die Frau Meisterin" und wie geschickt sind in der „Flotten Bursche" Studenten- und Kommerslieder in den gesamten musikalischen Bau eingeflochten.

Je mehr Erfolge, um so höhere Ansprüche stellt er an die Komposition neuer Werke, wenn es auch Zeit und Mühe kostete, ihn an den Notenschreibtisch, meist benutzte er dazu ein altes Spinett, zu bringen. Zu jeder neuen Arbeit ließ er sich drängen und arbeitete oft noch an der Partitur, wenn die Proben des Werkes schon ihren Anfang genommen hatten. Immer heiterer Laune, machte er sich darüber keine Sorgen. Seine Uraufführung brauchte deshalb nicht verschoben werden. Die musikalischen Einfälle kamen ihm während seiner Arbeit in so reichem Maße, daß er die Notenfeder nicht schnell genug führen konnte.

Als Größtes aber galt ihm, Kirchenmusik zu komponieren. Doch blieb ihm hierzu die Kraft versagt. Was er darin geschaffen, ist heute vergessen. Dagegen nicht seine in den siebziger Jahren entstandenen beiden Meisteroperetten „Fatinitza" und „Boccaccio", Werke, die bei unseren ersten deutschen Opernbühnen Eingang gefunden haben und den Namen ihres Schöpfers über den Erdball trugen. Beide Werke wurden sein Glücksstern. Sie brachten ihm ein Vermögen ein. Freilich keine Millionenbeträge, aber er brauchte nicht mehr Kapellmeister sein, und als Besitzer eines Landgutes erholte er sich in der reinen Luft des Wiener Waldviertels von jahrzehntelanger Arbeit, um zu komponieren, wenn es ihm Freude machte.

Über die im Jahre 1876 am Carltheater zur Uraufführung gelangte „Fatinitza" berichtet die Wiener Illustrierte Zeitung: „Sie hat sich ihren schönen Erfolg förmlich erkämpfen müssen. Das in Operettendingen schon ziemlich blasierte Residenzpublikum sah im Anfang der bunten Geschichte mit ausgesprochenem Phlegma zu; als jedoch vom zweiten Akt an die Handlung sich lustig belebte, als die hübschen szenischen Bilder aus russischem und türkischem Leben immer heiterer sich aneinanderschlossen, gaben sich die Zuschauer dem harmlosen Humor der Operette willig gefangen, und der Sieg des Abends war entschieden." Das Marschlied im 5. Akt „Vorwärts mit frischem Mut" mußte dreimal wiederholt werden. Die Kritik hatte richtig prophezeit: „Es wird sicherlich zu großer Popularität gelangen", denn in anderthalb Jahren waren davon für Klavier schon an 350 000 Exemplare verkauft. Bereits drei Jahre nach der Wiener Uraufführung gab man „Fatinitza" unter vielem Beifall am Germaniatheater in Neuyork. „Boccaccio" wurde 1879 in Wien ein großer Theatererfolg. Zahlreiche Nummern mußten wiederholt werden. Österreichische und italienische Volksliedweisen bringen seine Melodien neben frischen Marschklängen und vornehmer Komik. Das Ganze: ein musikalischer Treffer. In „Fatinitza" gibt Suppé russisch-türkisches Kolorit, in „Boccaccio" das italienische und in „Donna Juanita" das spanische. In Juanita, leider nicht nach ihrem musikalischen Wert heute noch gewürdigt, schwelgt das Ohr in einer Fülle prächtiger Musik; die Instrumentation ist in den Holzbläsern virtuos zu nennen, und das in Kanonform komponierte Quintett des ersten Aktes bedeutet ein Meisterstück. Der Melodienreichtum dieses einen Aktes könnte bei anderen für drei Akte, wenn nicht noch für eine neue Operette, vorlangen.

Suppé hat das Glück gehabt, den Erfolg seiner Werke zu erleben und sich seine Lebenswünsche demgemäß erfüllen zu können. Mit 75 Jahren, bis dahin geistig rüstig und frisch geblieben, erlag er einer tückischen Krankheit. Seine Werke sind uns ein Vermächtnis, dessen Wert die heutige moderne Operette mit ihrem Variété-Einschlag noch Jahrzehnte überdauern wird. Gebt uns mehr Suppé-Operetten, auch seine reizenden Einakter, die von kleineren Bühnen ebenfalls rege gepflegt werden sollten. Wir schaffen damit ein Stück musikalische Volkserziehung, im Gegensatz zum heutigen Operettenkitsch, der nur durch Tänze und Schlagernummern sein Dasein behaupten kann.

Die Flöte des großen Königs

Novelette von Charlotte Dittmann

Großvater," sagte das junge Mädchen und legte mit behutsamen Händen die dunkle Flöte wieder in den Kasten, dsr mit kirschrotem, altersgedrücktem Sammet ausgeschlagen war. „Großvater, ehe ich sie dir entführen soll, erzählst du mir ihre Geschichte, nicht wahr? Ich habe doch von Mutter gehört, daß Geheimnisse hinter ihr stecken."

„Geheimnisse wohl nicht, mein Kind," sagte der alte Mann lächelnd und rückte mit den feinen

Greisenhänden die umgebenden Dinge von dem Kästchen ab, als müsse er um sein liebes Kleinod einen Respektkreis bilden. Aber erlebt hat sie genug, und wenn sie nicht an jenem verhängnisvollen Abend ihrem Herrn in seiner Not so wacker beigestanden hätte, wie ein beseeltes Wesen, so wäre ich wohl kaum auf Erden und säße hier, dir ihre Geschichte zu erzählen.“

„Nun, so beginne nur gleich, Großvater, ich will geschwind dazu noch ein paar Scheite aufs Feuer legen.“

Der alte Mann rückte aus dem Schein der Lampe, die ihn zu blenden schien, sah ein Weilchen still den Flammen zu, wie sie um ihre neue Nahrung züngelten, und begann darauf:

„Als eines Morgens der große Friedrich in Sanssouci — der immer ein Frühaufsteher war — in sein Musikzimmer trat, ertappte er seinen jüngsten Diener dabei, auf einer der Flöten zu blasen. Mit einem Griff hatte er ihn am Kragen und drehte ihn herum, so daß der Diener vor tödlichem Schrecken darob die Sprache zu verlieren meinte.

„Was gehen Ihn meine Flöten an!“ zürnte der König. „Hab' ich solche Gütergemeinschaft erlaubt?“

Der Diener wollte eine Entschuldigung stammeln, aber das Wort blieb ihm in der Kehle stecken.

„Kann Er denn wenigstens etwas? Oder stümpert Er auf meinem Instrument herum wie ein Bettelmusikant?“ examinierte Friedrich, und um seinen Mund zuckte ein verstohlenes Lächeln.

Der junge Diener, wohl wissend, daß vor dem König ein herzhaftes Wagnis manchmal zur Rettung werden konnte, ergriff statt aller Antwort voll Todesverachtung die Flöte wieder, die ihm entglitten war, und entlockte ihr perlende Läufer und Triller, daß es nur so eine Art hatte.

Der König mußte lachen. „Mich deucht, Er hat nicht heute früh seine ersten Studien auf meiner Flöte gemacht. Aber dann ist es wohl besser, es hat jeder künftig sein eigenes Instrument. Behalte Er dieses da und lasse Er mir künftig die meinen.“

Der Diener wußte nicht, wie ihm geschah, und da Friedrich weiter mit ihm redete, hatte er seine Musikbegabung bald herausgefunden. Er verhalf ihm zu einem tüchtigen Flötenmeister und ließ ihn bei diesem für seine Kapelle ausbilden.

Die Flöte aber erbte in der Familie fort, über Musikalische und Unmusikalische hinweg, bis zu meinem Vater.

Mein lieber Vater! — Ach, was war das für ein Mensch! Still und fein, aber gegen fremde Menschen schüchtern. In seiner Kunst freilich war er kühn und wagemutig. Sobald er ihr diente, vergaß er alles andere um sich her.“

„Wie du, Großväterchen,“ sagte das junge Mädchen und legte ihre Hand liebkosend auf die seine.

„Ach, mein gutes Kind, du hast ihn eben nicht gekannt. Ich konnte ihn nie erreichen.“ Nach einer kleinen gedankenvollen Pause fuhr der Alte fort:

„Bei einem Sommerfest war's. Auf dem Fluß glitten bewimpelte Boote, und als der Abend kam, putzte man sie mit bunten Laternen auf. Mein Vater saß samt anderen in demselben Boot wie die Tochter des Organisten von St. Marien, dessen Nachfolger, wie du weißt, ich nun schon ein halbes Menschenalter hindurch bin. Ihr klares Profil stand auf dem Abendhimmel wie mit dem Silberstichel gezeichnet, und meines Vaters Blick ging immer wieder verstohlen zu ihr hin, bis er ihn gar nicht mehr abwenden konnte. Sie anzusprechen, dazu war er zu schüchtern, obwohl er sie schon lange heimlich verehrte. Aber weil er doch fühlte, er hätte ihr viel zu sagen, nahm er seine Flöte heraus und fing an zu blasen. Die trug er bei sich, denn es war den Tag bei Tanz und Schäferspielen von seiner Kapelle schon viel musiziert worden.

Eindringlich fing er nun an, durch die Musik zu ihr zu reden, vergaß alle Schüchternheit und sagte ihr die verwegensten Dinge. Die anderen im Boot merkten nichts davon; hatten sie erst gelacht und gescherzt, so wurden sie zwar nun schweigsam und lauschten, und manches Paar Hände soll sich auf der Ruderbank still gefunden haben, während das Boot bei den Flötentönen sanft dahinglitt.

Meine Mutter aber hatte gefühlt, wem die Töne galten und eine angstvolle Befangenheit war über sie gekommen. Ihr Herz tat ihr zum Zerspringen weh, wenn sie an das dachte, was nun kommen würde. Ihr Vater war ein eigenwilliger Mann. Wenn er an seiner Orgel saß und im heiligen Feuer seines Spiels die Mähne der dunklen Haare sein Prophetenhaupt umflatterte, soll mehr als einer der Sänger auf dem Chor sich vor ihm gefürchtet haben. Und dieser eigenwillige Vater hatte ihr den Kapellmeister als Ehegemahl zugedacht, einen Halbitaliener von Geburt, dem die Natur die Gabe verliehen hatte, an sich zu reißen, was ihn lockte, freilich auch oft durch den Trieb von sich zu werfen, wessen er überdrüssig war.

Meine Mutter fürchtete diesen Menschen wie das Lamm den Wolf, aber der Vater, den der Kapellmeister ganz eingenommen hatte, verlangte von ihr unerbittlich das bindende Wort.

Als das Boot gelandet war, gingen die Paare durch den Garten zurück nach dem Tanzplan, der auf einer Wiese in einem Gehege von beflaggten Stangen und Girlanden hergerichtet war. Mein Vater fragte die Tochter des Organisten schüchtern, ob er sie begleiten dürfe, und sie neigte beklommen das Köpfchen.

Da mögen sie dann allerhand miteinander geredet haben, was ihnen den Blick für die Außenwelt verschleierte, denn der Kapellmeister war plötzlich an ihrer Seite und sagte mit einem dolchscharfen Blick auf die beiden:

‚Man spielt die erste Flöte nicht überall, wo man sich's einbildet. Vorlaute Einsätze können auch die Entlassung nach sich ziehen, Herr Flötist. Damit wollte er meiner Mutter den Arm bieten und sie hinwegführen, aber sie trat mit einem abweisenden Blick zurück und sagte:

‚Ich lasse mir nicht durch Gewalt abringen, was meinem Herzen fremd ist, Herr Kapellmeister, und auf meinem Weg bedarf es Ihrer Führung nicht.' Sie hob das Köpfchen wie eine kleine Königin und ließ ihn stehen.

Von da an legte der Kapellmeister dem Flötisten eine Schlinge nach der anderen und quälte ihn, wie verfeindete Menschen einander leider gerade in der Kunst so bitter quälen können. Seine bösen Absichten erreichte er dabei freilich nicht, denn anstatt sich durch seine Ränke trennen zu lassen, schlossen sich die beiden nur fester aneinander.

Seit aber eines Abends der Vater, den möglicherweise der Kapellmeister ihnen in den Weg geschickt hatte, die beiden Liebenden unter der großen Kastanie vorm Haus ertappte, als sie einander mit dem Mute, den die Herzensnot gibt, ewige Treue gelobten, hatten sie noch schlimmere Zeit auszustehen und wollte nirgends ein einziges Hoffnungssternchen mehr durch die Wolken schimmern.

Inzwischen war es Winter geworden. Das Konzertleben begann mit großer Lebhaftigkeit, und da Proben und Aufführungen ganze Tage und Abende in Anspruch nahmen, so war meine Mutter viel allein und hatte Zeit, ihrem Kummer nachzuhängen. Immer bedrohlicher drängte der Vater, und sie verzehrte nur zu oft ihr Mahl mit hinabgeschluckten Tränen, wenn er ihr dabei in so feindseligem Schweigen gegenübersaß.

Um diese Zeit sagte die Malibran, die große Sängerin, in unserer Stadt ein Konzert an. Alles war dazu auf den Beinen, der größte Konzertsaal ausverkauft bis unter die Decke hinauf, und Kapellmeister wie Kapelle gingen tagelang wie im Fieber umher. Am meisten aber vielleicht mein Vater, der eine Arie der Künstlerin mit obligater Flöte begleiten sollte. Er übte von früh bis abends, was seine Lunge hergab, und konnte sich doch immer noch nicht genug tun.

Am Abend des Konzerts hätte man ungestört die Häuser in der Stadt ausräumen können; fast niemand war zu Haus geblieben. Denn wer ein Fünfgroschenstück erübrigen konnte, hatte sich einen Platz, und wenn's auch nur ein Stehplatz gewesen wäre, verschafft. Die Kutschen rollten in ununterbrochener Reihe dem Konzerthaus zu, und das Kindervolk bildete an den Eingängen Spalier, um die geputzten Leute wenigstens aussteigen zu sehen.

Ehe die Malibran auf dem Podium erschien, herrschte erwartungsvolle Stille. Das Publikum hielt den Atem an, als solle es selbst sie auf der Flöte begleiten. Ihr Eintritt aber wurde mit einem ungeheuren Jubelsturm begrüßt. Es mag wohl eine hinreißende, entzückende Frau gewesen sein.

Mein Vater nahm mit einigem Herzklopfen sein Instrument zur Hand und schickte ein Stoßgebet zum Himmel. Wie ein plötzlicher Sonnenstrahl aus schwer herabhängenden Wolken schoß es ihm in den Sinn, daß sein Ahnherr einst diese kleine dunkle Flöte durch seine Keckheit in einem hochnotpeinlichen Augenblick erworben hatte. Und das gab ihm einen wagemutigen Trotz, zu siegen — gegen welche Macht es sei.

Die Malibran begann. Perlend — keck sprudelten die Töne hervor, wie glitzernde Tropfen einer Wasserkunst. Mein Vater setzte die Flöte an — der Kapellmeister gab ihm das Zeichen.

Wie? — Schon?

Es war um einen ganzen Takt zu früh. Aber der Flötist ließ sich nicht verwirren — rein und sicher brachte er seinen Einsatz. Rund und spielend quollen auch seine Töne hervor, und es war oft zwischen ihm und der Sängerin wie eine Neckerei, wer wohl den längsten Atem hätte.

Als die Flöte abermals zu beginnen hatte, gab der Kapellmeister mit dem Taktstock falschen Takt und ein falsches Tempo vor, aber mein Vater hatte den Kunstgriff bereits bemerkt. ‚Kommst du mir so?' dachte er, ‚dann weiß ich genug, woher der Wind bläst, um auf meiner Hut zu sein.'

Er kümmerte sich um keinen Taktstock und um keine Blicke mehr, sondern blies mit der unglaublichsten Sicherheit und Verwegenheit die atemlosesten Läufer herunter, als sei alles nur ein Kinderspiel. Und die Flöte, als wüßte sie, um was es ging, gab jede Wendung und jede Schattierung mit goldener Reinheit und Weichheit her.

Als die Arie zu Ende war, noch ehe das begleitende Orchester schwieg, wandte sich die Malibran um und schüttelte dem Flötisten, dem die Wangen glühten, beide Hände mit einer so hinreißenden Herzlichkeit und mit so bezaubernden Worten der Anerkennung, daß der Kapellmeister einen ganz roten Kopf bekam.

Noch ein Augenpaar im Saal hatte die niederträchtigen Manöver des Kapellmeisters gesehen, ein scharfes, altes, unbestechliches. — Nach dem Konzert wurden dem Überglücklichen noch einmal die Hände geschüttelt und herzliche Worte geschenkt.

‚Das war eine brave Leistung, mein junger Freund,' sagte der alte Organist zu ihm, ‚das macht keiner so bald nach. Brav, brav — mein Sohn! Nur nicht das Licht untern Scheffel gestellt, wer sich sehen lassen darf. Und ich hab' auch die Intrige gegen dich gesehen. Pfui! über solche Blender und Windbeutel. Hier!' — und er nahm die Tochter bei der Hand — ‚die hast du dir heute erblasen. Ich habe an diesem Abend schärfer sehen gelernt. Ein alter Mann kann auch einmal unrecht haben.'

Sprachlos waren die beiden vor Glück. Aber die Sprache ist ihnen mit der Zeit wiedergekommen und das Glück ist ihnen zeitlebens treu geblieben."

„Lieber, lieber Großvater!" sagte das junge Mädchen innig. „Die Flöte des großen Königs ist allezeit eine Glücksspenderin gewesen. Und nun willst du sie uns zur Hochzeit schenken?"

„Ja, mein Kind, damit sie hübsch in der Familientradition bleibt. Nun soll dein Schatz mit ihr das Glück aus aller Welt zusammen und dir ins Haus blasen. Und" — ein sonniges Lächeln flog um seine Züge — „ich hoffe, sie soll noch durch viele Generationen hindurch Gelegenheit haben, ihren alten Zauber in der Familie zu erweisen."

Anny Eisele

Das Leipziger Konservatorium der Musik hat sich im Prinzip bis heute als „Bewahrungsanstalt" seiner ruhmreichen, durch Mendelssohns, Moscheles', Davids, Rietz' und Reineckes geweihten klassisch-romantischen oder richtiger altromantischen Tradition erwiesen. Um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts zieht, zuerst im Klavier-Lehrfach, ein neuer Geist ein: Alfred Reisenauer, der größte Kolorist des modernen Klavierspiels, wird als Leiter einer pianistischen Meisterschule im internationalen Geist und Stil seines großen Meisters Liszt berufen. Er führt sie sechs Jahre lang. Wenn man die Wahrheit anerkennt, daß große ausübende Künstler nicht immer auch große Lehrer sind und nur ganz selten eine fester geschlossene „Schule" bilden, so muß man von Reisenauer sagen, daß er mit Ausnahme seines, ihm in manchem artverwandten ehemaligen Meisterschülers Josef Pembaur d. Jüng. keine und am wenigsten eine romantisch-koloristische „Schule" gebildet hat. Von einer „Reisenauer-Methode" kann man daher nicht, oder höchstens nur in dem Sinne reden, als Reisenauer fast allen seinen Schülerinnen und Schülern die besondere Liebe und Verehrung für seinen Meister aller Meister des Klaviers, Franz Liszt, eingepflanzt hat.
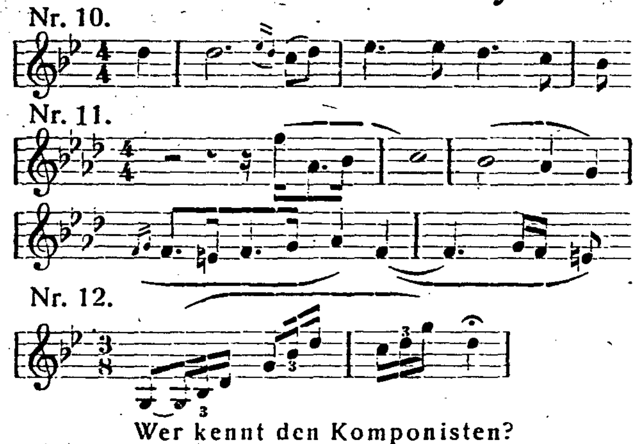


Anny Eisele F. Reinhard, Leipzig

Auch der hochbegabten schweizerischen Pianistin Anny Eisele, die, am 17. Dezember 1883 in Zürich geboren, ihre erste Ausbildung in der schönen Limmatstadt durch Fräulein Lorch und Ernst Lochbrunner am dortigen Konservatorium erhielt, dann aber 4½ Jahre lang bei Alfred Reisenauer in Leipzig studierte. Der Meister schätzte namentlich das Lisztspiel seiner Lieblingsschülerin sehr hoch und führte sie zuerst in die Öffentlichkeit ein. Und bald hatte ihr konzertpianistischer Name nicht nur in Deutschland, Österreich, England und der Schweiz einen ausgezeichneten Klang, sondern er drang auch in die Türkei und gar nach Montenegro. Ihr klavierpädagogischer Ruf aber hat sich zugleich in ihrer zweiten Heimatstadt Leipzig bis nach Thüringen hinein immer dauernder befestigt.

Zu Liszt treten als weitere Gebiete ihrer pianistischen Tätigkeit: Mozartspiel, Kammermusik, neue zeitgenössische Klaviermusik; ja man darf sagen, daß gerade sie recht eigentlich das persönlichste Moment ihrer feinsinnigen künstlerischen Eigenart bilden. Sie ist eine ganz entzückende, zierliche und anmutig beseelte Mozartspielerin, eine ausgezeichnete Kammermusikerin mit besonderen Verdiensten um die Pflege der Klavier-Kammermusik Anton Dvořáks, eine Interpretin neuer, zeitgenössischer Klaviermusik von ungewöhnlichem Einfühlungsvermögen, hoher Intelligenz und sicherem Stilgefühl. In all diesem liegt denn doch wohl das „Reisenauerische" ihres Spiels, nicht in seinem etwa romantisch-koloristischen oder „großen", hochpathetisch Lisztschen Grundcharakter. Im Gegenteil: ihr klarer, runder geistiger Klavierton, ihre energische rhythmische Gestaltung, ihre im Kraftmaß sich niemals übernehmende, technisch unbedingt saubere und leichtflüssige, zartgeistige und echt weibliche Art, ihre sichere Gestaltung und feine Phrasierung drängen viel mehr

auf ein zeichnerisch-architektonisches und polyphonisches Spiel hin. Sein eigentlich Schweizerisches und Stammesartliches liegt vielleicht im gelegentlichen feurigen „Aufschwung“ ihres impulsiven, feinnervigen und leicht beweglichen alemannischen Temperaments, in der herbfrischen, sonnigen und geraden Art ihres optimistischen und liebenswürdigen Naturells, in der festen Energie ihres Willens, die jede Aufgabe mit gleich erstaunlicher Schnelligkeit wie künstlerischer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit löst. Man hat bei ihr den heute immer seltener werdenden, innerlich erwärmenden und erfreuenden Eindruck einer absoluten künstlerischen und menschlichen Ehrlichkeit, einer Kunst- und Lehrübung, die den Menschen und nicht zuletzt den Kindern zur Freude bestimmt ist. Und das bedeutet für die in so Vielem einseitig intellektualistisch überlastete Arbeitsstadt Leipzig einen doppelt erfrischenden und willkommenen Zuwachs an Natur und Charakter! N.

Preisrätsel der Z. f. M.: „Von Bach bis Brahms“



Wer kennt den Komponisten?

Hiermit bringen wir die dritte Fortsetzung unserer aus 18 Notenbeispielen bestehenden Themen-Reihe Nr. 10—12. Wer von unseren Abonnenten kennt die Komponisten?

Die zwölf besten Lösungen werden mit je einem Prachtband eines ganz nach Belieben des Preisträgers zu wählenden Musikwerkes belohnt werden. Für den 1. Preis ist, wenn der Preisträger keinen besonderen Wunsch äußert, vorgesehen:

BEETHOVEN, SÄMTLICHE SYMPHONIEN IN PARTITUR-AUSGABE VON BREITKOPF & HÄRTEL im Gesamtwert von 120 M.
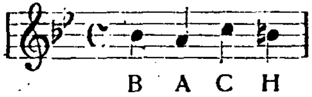
Der zwölfte Preis soll einen Mindestwert von 10 M. haben.

Im ersten Julihefte erscheint eine Lösungskarte, die auszuschneiden und mit den Lösungen (Name, Vorname und Opuszahl) sowie mit der Adresse des Einsenders versehen bis spätestens 15. Juli an die Schriftleitung der Z. f. M. einzusenden ist.

In Noten gesetzte Namen

Von Johann Lewalter, Cassel [1]
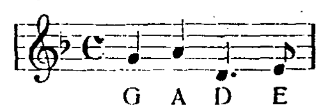
Der Erste, welcher seinen Namen in Noten gesetzt hat, war wohl Johann Sebastian Bach. In seiner zuerst von H. V. Stolze bei Breitkopf & Härtel 1819 herausgegebenen Tondichtung „Präludium und Fuge über den Namen BACH von einem Unbekannten“ (B-Dur) läßt er das dreitaktige Thema mit den Noten



B A C H

beginnen. In wunderbarer Klarheit wächst dann das weiter ausgesponnene Thema durch das Meisterstück bis zur Engführung und zu einem wuchtigen, überwältigenden Schlusse aus.

Ähnlich wie Bach hat Robert Schumann, der übrigens ebenfalls „6 Fugen über BACH für Orgel oder Pedalflügel“ (Op. 60) komponierte, in seinem als Op. 68 erschienenen „Album für die Jugend“ einen eintaktigen Notennamen eingefügt. Er setzte in einem dieser 43 Klavierstücke, in Nr. 41, das er „Nordisches Lied“ nannte und das also beginnt:



G A D E
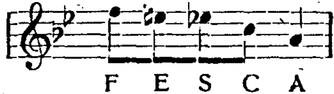
seinem Freunde Niels W. Gade, dem großen dänischen Tondichter, ein Denkmal. Die gemütstiefe Komposition, im nordischen Volksliedton gehalten, führt dieses Namen-Thema in nur zwanzigtaktigem Tonsatze, teilweise in Umkehrung, bis zum Schlusse gesangvoll durch.

Über in Noten gesetzte Namen berichtet Louis Spohr im ersten Bande seiner kurz nach seinem Tode herausgekommenen Selbstbiographie (S. 207 und 208). Der darin erwähnte Fesca ist der 1789 in Magdeburg geborene, in weiteren Kreisen durch die Vertonung des Maler Müllerschen Gedichtes „Heute scheid' ich, heute wandr' ich“ bekannt gewordene Tonkünstler Friedrich Ernst Fesca. Das Lied, noch jetzt in Männergesangvereinen gern gesungen, erschien 1822, im Geburtsjahre seines Sohnes Alexander Ernst Fesca, der durch zahlreiche volkstümliche Lieder noch bekannter wie sein Vater geworden ist und oft mit diesem verwechselt wird. Spohr schreibt in dem erwähnten Bande:

Fesca, der seit der Zeit, daß ich ihn in Magdeburg gekannt hatte, Mitglied der westphälischen Kapelle in Kassel geworden und nun, nach deren Auflösung als Konzertmeister in Karlsruhe angestellt war, hatte sowohl als Komponist wie als

[1] Aus der „Chorleiter“, 1. Jahrg., Heft 6/7, Cassel, 1. April 1920.

Geiger große Fortschritte gemacht. Seine Quartetten und Quintetten, von ihm rein, fertig und mit Geschmack vorgetragen, gefielen sehr in Wien und fanden bei den dortigen Verlegern guten Absatz. Eins derselben begann in einem seiner Sätze mit den Tönen, die des Komponisten Namen enthalten:



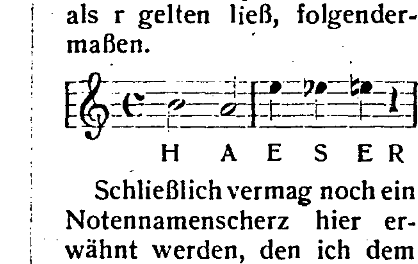
Die Zuhörer fanden das sehr hübsch und verspotteten die anderen anwesenden Komponisten Hummel, Pixis und mich wegen unserer unmusikalischen Namen. Dies brachte mich auf den Gedanken, mit Hilfe der ehemals gebräuchlichen Abreviatur des Piano in po. und einer Viertelpause, die in der Notenschrift wie ein r aussieht, doch etwas Musikalisches aus meinem Namen zustande zu bringen. Es nahm folgende Gestalt an:
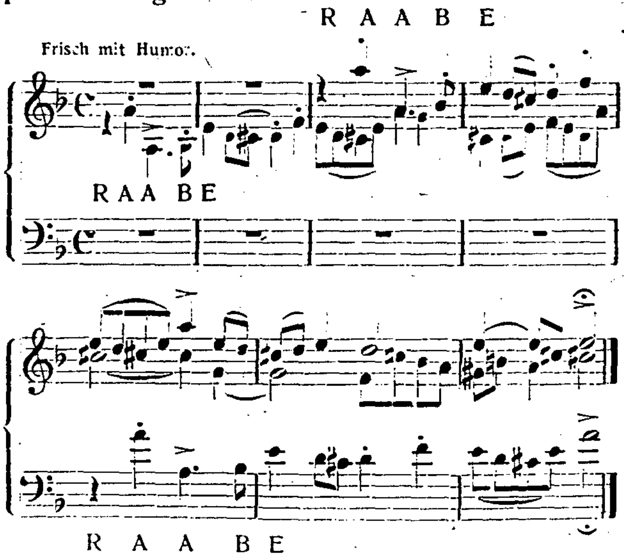


und wurde nun sogleich als Thema zu einem neuen Violin-Quartett benutzt, welches das erste von den drei Quartetten ist, die in Wien bei Mechetti als Op. 29 gestochen und Andreas Romberg gewidmet sind. Als ich es zum ersten Male bei meinem Freunde Zizius vortrug, fand es großen Beifall und man rühmte besonders das originelle Thema mit seiner herabfallenden, verminderten Quarte. Ich rief nun die, welche mich früher wegen meines unmusikalischen Namens verspottet hatten, herbei und zeigte ihnen (denn gehört hatten sie es natürlich nicht), daß das gerühmte Thema aus meinem Namen gemacht sei. Man lachte sehr über meinen Kunstgriff und verspottete nun um so mehr Hummel und Pixis, die mit allem Aufwande von Kunst nichts Musikalisches aus ihrem Namen zustande bringen konnten."

Spohr hatte sich später nach seinem Notennamen ein Petschaft anfertigen lassen, von welchem ich als Seltenheit in meiner Handschriftensammlung einen Abdruck in hellrotem Siegellack besitze. Auf untenstehender, im Verlage Philharmonie in Kassel erschienenen Postkarte, deren Wiedergabe die Schriftleitung des „Chorleiter" der Liebenswürdigkeit des Herrn Direktors Heinrich Stein vom Kasseler Spohr-Konservatorium zu danken hat, ist dieser Stempel unter einem von Fräulein Krummacher am 24. Juli 1856 im Wäldchen bei Wernigerode im Harz geschnittenen Schattenbildes Louis Spohrs getreu angebracht.

Seinen Namen in Noten schrieb ferner noch der durch zahlreiche Lieder für vierstimmigen Männerchor, besonders durch sein gemütvolles Chorlied „O Wald mit deinem duft'gen Zweigen" bekannt gewordene, 1809 in Amsterdam geborene, während Spohrs Kapellmeisterwirksamkeit vom Jahre 1833 an als Sänger und Schaupieler 54 Jahre lang am Kasseler Hoftheater tätige Karl Häser. Er schrieb sich, indem er, wie Spohr, die Pause als r gelten ließ, folgendermaßen.



Schließlich vermag noch ein Notennamenscherz hier erwähnt werden, den ich dem Dichter Wilhelm Raabe in Braunschweig zu seinem 70. Geburtstage zusandte. Der siebentaktige Kontrapunkt stellt die Engführung einer dreistimmigen Fuge dar, in dessen Thema allemal am Anfang der Name RAABE sichtbar wird. Auch hier ist die Viertelpause als r gedacht:



Welches Instrument wähle ich

In einer Reihe von Aufsätzen soll unseren Lesern, in erster Linie den Musikfreunden, in klarer und übersichtlicher Weise ein Ratgeber geschaffen werden, der ihnen auf die wichtigsten Fragen aus dem Gebiete der Instrumentenkunde Aufschluß gibt. Schon an den Anfänger treten bei der Wahl des spielen zu lernenden Instrumentes eine Fülle von Fragen heran, wie Kauf, Unterricht, Lehrmittel u. a. m., die den Neuling leicht in Verlegenheit setzen können. Hier fördernd und helfend einzugreifen, ist unser erstes Bestreben. — Aber auch dem Fachmusiker sollen diese Abhandlungen zur Erweiterung seiner allgemein musikalischen Kenntnisse dienen. Dem Fagottisten soll ein Aufsatz über das Horn dieselben Anregungen bieten, wie dem Hornisten ein solcher über das Fagott. Wir beabsichtigen nun in dieser Aufsatzreihe für jedes Instrument, das für die heutige Musik in Frage kommt, eine gesonderte Abhandlung erscheinen zu lassen. Als Einleitung schien uns jedoch besonders wichtig, eine Übersicht zu bringen, die den Musiker und Musikfreunde aufklären, wo sie sich rasch und zuverlässig über Instrumente und Instrumentenkunde allgemein unterrichten können.

* * *

Wo unterrichte ich mich über Instrumente?

Von Dr. Adolf Aber

Mehr als je gewinnt in unserer Zeit das Orchester an Bedeutung. War es früher in der Hauptsache ein Begleitkörper und, in der reinen Orchestermusik, eine nach bestimmten, nur wenig veränderten Gesetzen gefügte Vereinigung von Instrumenten, so ist heute eine Vielfältigkeit in der Zusammenstellung erreicht, die unseren Komponisten ganz ungeahnte, reichste Möglichkeiten nach der Seite des Klanges eröffnet. Damit wird aber auch der interessierte Hörer vor ganz neue Aufgaben gestellt. Denn er wird, bei einigermaßen reger Anteilnahme, den Wunsch haben, die Instrumente, mit denen sich eine solche Fülle von Klängen hervorbringen läßt, kennen zu lernen und so nicht nur ganz naiv den Klangzauber auf sich wirken zu lassen, sondern auch einen Einblick in die Technik des Orchesters zu gewinnen und die Leistungen der Komponisten auf diesem Gebiet entsprechend zu würdigen. Im folgenden soll dem Musikfreund ein Überblick über die Quellen, mit Hilfe deren er sich erschöpfend über Musikinstrumente unterrichten kann, gegeben werden.

Seit einigen Jahren besitzen wir ein größeres lexikalisches Werk von Curt Sachs, das an erster Stelle genannt werden muß: „Reallexikon der Musikinstrumente" (Berlin 1913). Hier ist die ungeheure Menge der historischen sowohl wie der neuzeitlichen Musikinstrumente in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Ein besonderes Verdienst des Verfassers besteht darin, nicht nur die uns geläufigen europäischen Instrumente behandelt zu haben, sondern auch die in anderen Erdteilen zur Verwendung kommenden. Auch auf die sprachlichen Beziehungen der einzelnen Instrumentennamen ist großer Wert gelegt. Weniger eingehend sind die Technik der einzelnen Instrumente und ihre Verwendungsmöglichkeiten behandelt. Eine solche Belehrung dürfte auch Sache einer Instrumentationslehre sein. Es ist darum zu empfehlen, eine solche stets mit zu Rate zu ziehen. In erster Linie kommt da noch immer die große Instrumentationslehre von Berlioz in Betracht, die 1905, bearbeitet und ergänzt von Richard Strauß, in der Edition Peters erschienen ist. Hier findet der Musiker und Musikfreund vor allem auch praktische Partiturbeispiele aus allen Gebieten der Komposition und aus den verschiedensten Stilperioden zusammengetragen, die seine Kenntnis von den einzelnen Instrumenten zu einem wirklichen Überblick über die Geschichte der Orchestertechnik erweitern werden. Wem das Studium dieses umfangreichen Werkes zu große Schwierigkeiten verursacht, wer vor allem mangels genügender musikalischer Vorbildung die angeführten Partiturbeispiele nicht zu lesen vermag, dem ist in einer ganzen Reihe kleinerer, wenn auch zum Teil immer noch recht ausführlich gehaltener Werke Gelegenheit gegeben, seine Kenntnis der einzelnen Instrumente und ihrer Technik zu bereichern. Hier wären zunächst einige Arbeiten Hugo Riemanns zu nennen, der auch auf diesem Gebiet die Musikliteratur wesentlich bereichert hat. Seine Katechismen der Orchestrierung und der Musikinstrumente (Katechismus der Musikgeschichte. 1. Teil. Leipzig 1901. Verlag von Max Hesse.) bringen das Nötigste in gut übersichtlicher Form, auch mit historischen Bemerkungen versehen. Ganz für die Praxis gedacht ist des gleichen Verfassers Instrumentationslehre im 3. Bande seiner großen Kompositionslehre.

Ähnliche, allerdings teilweise veraltete Werke besitzen wir von A. B. Marx und Lobe. Außerordentlich nützlich und daher warm zu empfehlen ist eine sehr geschickt gearbeitete Instrumentationstabelle von Artur Niloff (2. Auflage, Wien, Universal-Edition Nr. 1999). Hier ist der ganze Stoff außergewöhnlich übersichtlich in eine Tabelle eingeordnet, die sowohl die Abbildung des betreffenden Instrumentes, seinen Tonumfang, die Notierung und auch ein kurzes Verzeichnis der Hauptstellen in praktischen Kompositionen enthält, an denen das Instrument besonders charakteristisch verwendet worden ist. — In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß für den, der sich für die Entwicklung des Orchesters in seiner Gesamtheit interessiert, ein wertvolles zweibändiges Werk von Fritz Volbach zu empfehlen wäre: „Das moderne Orchester in seiner Entwicklung." (1. Band. Leipzig 1910. 2. Band: „Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung." 2. Auflage 1919.)

Wer sich einmal, vielleicht zunächst nur sporadisch, je nachdem ihn die gehörten Werke dazu veranlaßten, mit Instrumentenkunde befaßt hat, wird vielfach den Wunsch hegen, tiefer in diese Materie einzudringen. Dazu ist wiederum an erster Stelle ein Werk von Curt Sachs zu empfehlen: „Handbuch der Musikinstrumentenkunde", das als Band XII der „Kleinen Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen" (herausgegeben von H. Kretzschmar, Leipzig 1920) erschienen ist. Die Instrumente sind hier eingehend beschrieben und werden in einer Anordnung aufgeführt, die sich auf physikalische Verhältnisse stützt; in der Art, daß von den einfachsten Geräuscherzeugungen mit Klapperinstrumenten bis zu dem Wundergebilde einer modernen Orgel fortgeschritten wird. Es ergibt sich so die Einteilung in Idiophone (darunter u. a. Kastagnetten, Becken, Triangel, Xylophone, Glocken, Schellenbaum usw.), Membranophone (darunter hauptsächlich alle Arten Trommeln), Chordophone (alle Arten von Saiteninstrumenten) und Aerophone (alle Blasinstrumente sowie Orgel und Harmonium). Wer dann über dieses Werk hinaus noch Spezialstudien über irgendein besonderes Instrument zu treiben wünscht, findet auch da noch eine reiche Literatur. Die Saiteninstrumente behandelt zusammenfassend und historisch Julius Rühlmann in seinem Buch „Die Geschichte der Bogeninstrumente" (Braunschweig 1882), ihren Bau insbesondere H. Welcker von Gontershausen: „Über den Bau der Saiteninstrumente" (Frankfurt a. M. 1870). Einzelne Instrumente dieser Gattung finden in folgenden Werken Behandlung: Jos. Wilh. v. Wasielewski, „Die Violine und ihre Meister" (Leipzig 1919), von dem gleichen Verfasser „Das Violoncell und seine Geschichte" (Leipzig 1889) und H. Ritter, „Die Viola alta" (Würzburg 1881).

Über Blasinstrumente orientiert im Zusammenhang eine belgische Arbeit von V. Mahillon, „Les instruments à vent" (Brüssel 1907), ein erschöpfendes Werk. Sonst wären hervorzuheben: H. Pietzsch, „Die Trompete als Orchesterinstrument und ihre Behandlung in den verschiedenen Epochen der Musik" (Heilbronn 1901) und P. Alexejeff, „Historisches über Flöte und Flötenspiel" (Riga 1911).

Die Literatur über Klavier und Orgel endlich ist so reichhaltig, daß sich in diesen gedrängten Zeilen nur schwer ein Überblick geben läßt. Als Hauptwerke seien genannt: O. Paul, „Geschichte des Claviers" (Leipzig 1868), O. Bie, „Das Klavier und seine Meister" (2. Aufl., München 1900), W. Niemann, „Das Klavierbuch" (6. Aufl., Leipzig 1918), und E. Schmitz, „Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel" (Leipzig 1919). Das letztgenannte Buch dürfte, da es aus volkstümlichen Vorträgen hervorgegangen ist, das für den weniger vorgebildeten Musikfreund geeignetste sein. — Für die Orgel sind zwei Werke zu beachten: Joh. Jul. Seidel, „Die Orgel und ihr Bau" (Leipzig 1907), und O. Wangemann, „Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau" (Leipzig 1895).

Für den humanistisch Gebildeten möge schließlich am Schluß dieses Quellennachweises nicht versäumt werden auf das alte Werk von Michael Praetorius hinzuweisen: „Syntagmatis musici tomus secundus. De Organographia." (Neudruck in Eitners Publikationen der „Gesellschaft für Musikforschung." Band XIII. 1884.) Es ist in hohem Maße geeignet, in die Praxis des 17. Jahrhunderts einzuführen; und ein Vergleich etwa mit Strauß-Berlioz' Instrumentationslehre zeigt die Fortschritte der Technik besser und schneller als alle ausführlichen Geschichten des Orchesters.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Die politischen Unruhen, die früher Berlins Musikgetriebe kaum merklich beeinflußten, hatten es diesmal auf eine Zeitlang lahmgelegt. Selbst die Kritik der Tagespresse mußte vierzehn Tage feiern. Am schnellsten erholten sich noch die Theater; die Konzertsäle werden nun aber infolge des „Nachholens" eine kräftige Nachsaison erleben, die den ganzen Mai stark besetzen dürfte. Die wenigen Künstler, welche dennoch konzertierten, taten das anscheinend nur zu ihrem Privatvergnügen. So spielte z. B. eine Pianistin Konatkowska vor höchstens zwanzig Hörern; Kritik war überhaupt nicht da, und nach einer Viertelstunde ging auch noch das Licht aus. Der Mangel an Licht und Fahrgelegenheit waren die eigentlichen Konzerthindernisse, denn es ist nicht vieler Leute Geschmack, wegen eines solchen Kunstgenusses stundenlang durch stocktinstere, höchst unsicher gewordene Straßen zu wandern.

In der Oper passierte nun nichts, was über das Berliner Lokalinteresse hinausginge. Wie arg es in der Staatsoper zugeht, beweist am besten der sogenannte Kontraktbruch der Frau Cläre Dux. Die beliebte Künstlerin hatte sich ganz korrekt, mit den nötigen ärztlichen Gutachten abgemeldet, da sie den fortwährenden Ärgernissen und Aufregungen, die die Anarchie des ehemals so tadellos funktionierenden Kunstinstitutes ohn' Unterlaß verursacht, nicht mehr gewachsen war. Da setzte sich denn der große Künstler, Herr v. Schillings, auf das hohe Pferd des gekränkten Operndirektors.

Die andere Überraschung kam aus dem musikalisch übel beratenen Kultusministerium selber. **Hermann Kretzschmar, bisher Direktor der staatlichen Hochschule für Musik ist nun endlich pensioniert und durch den Neutöner Franz Schreker ersetzt.** Diese Wahl hat denn mehrfach verschnupft. Erstens ist ein solcher Futurist kein Lehrer, sondern eher ein Verführer der Jugend, als deren Mentor überhaupt kein Komponist oder Virtuose, sondern vielmehr ein anerkannter Pädagoge fungieren sollte. Zweitens hätte man in Berlin selber ausgezeichnete Männer zur Verfügung und das Ausland nicht im mindesten nötig gehabt. Drittens schwebt an der Hochschule der Direktorposten überhaupt in der Luft. Das sozialdemokratisch-republikanische Ministerium hätte da eher den reinen Urzustand wiederherstellen sollen, der nur vier koordinierte Abteilungsvorstände kennt, deren Gesamtheit das „Direktorium" ausmacht. Diesen wirklich „republikanischen" Zustand verwischte Wilhelm II., indem er Joachim, dem Vorstande der Orchesterinstrumentklassen, die Extrawurst eines Titulardirektors briet. Wie dann Kretzschmar „Direktor" wurde, davon wollen wir diesmal lieber nicht reden. Daß nun da aber jetzt der Wiener Futurismus als Vorbild der Jugend proklamiert wird, paßt allerdings zum Nachbarhause, zur Hochschule für die bildenden Künste, wo die lächerlichsten Kleckser als Lehrer eingezogen sind. Man ist im gegenwärtigen Musterstaate also wenigstens konsequent.

In den Konzertsälen gab es mancherlei Neues zu hören. Der Dirigent Hermann Henze begann sein Konzert mit Hugo Launs Ouvertüre über Fritz Reuters Hanne Nüte, ein melodisches, diesmal auch musikalisch-durchsichtiges Werk, ohne das gewohnte schwerfällige Orchestergewand. Danach kam die Uraufführung eines Klavierkonzertes in Es-Dur von E. E. Taubert, eigentlich ein freies Variationenwerk, wie es schon R. Volkmann in seinem Konzertstücke lieferte. Tauberts Werk ist schwach, was durch eine großspurige Pose nicht verdeckt wird. Noch schwächer und großspuriger erschien eine viersätzige Suite nach Rimsky-Korsakows Oper „Der goldene Hahn", in der man aber allenfalls durch brillante Instrumentationseffekte entschädigt wurde. Dagegen hinterließ eine frische, fein instrumentierte und trefflich gebaute Singspielouvertüre von Edgar Istel den besten Eindruck. Der alte Berliner E. E. Taubert, der nun schon auf die Achtzig losmarschiert, kam auch in dem Konzerte des Dirigenten Arnold Ebel zu Ehren, und zwar durch ein symphonisches Vorspiel zu Hardts „Tantris, der Narr". Hier ist der alte Akademiemeister der Moderne soweit entgegengekommen, daß deren Vertreter schmunzelten. Ich hielt mich dagegen mehr an den formalen Bau, das Beste an dem Werke, dessen eigentliche Erfindung konventionell ist. Die Hauptnummer des Abends, Liszts Dantesymphonie, überstieg die Kräfte des in Berlin als Musiker und Kritiker gleich hochgeschätzten Dirigenten. Ein weiterer, Leo Kopf, führte u. a. eine A-Dur-Symphonie von Paul Juon auf. Die ist gut gemacht und gut erdacht, im Stile eine Verbindung von Brahms und Tschaikowsky. Der Dirigent bestand in Ehren. In einem der Symphoniekonzerte des Blüthnerorchesters hörte ich sodann ein Ständchen für Flöte und Streichorchester von Martin Gambke, ein reizend natürliches, einfach und gut gearbeitetes Stück, das den Flötisten um so willkommener sein dürfte, als seine Prinzipalstimme nicht mit technischen Kunststücken überladen ist. Besonders schön wirkt der Mittelteil mit einer Gegenkantilene des Violoncells. In ein Meer von Schönheit und Melodienfülle tauchte man aber unter, als am besagten Abende Bottesinis großes Konzertduo für Violine und Kontrabaß gespielt wurde. Die sehr schwere, sich ausschließlich in hoher und höchster Lage und oft auf ausgedehnte Strecken im Flageoletspiele bewegende Kontrabaßstimme führte Waldemar Giese auf einem kleineren Instrumente aus, das als Baritonbaß bezeichnet war. Es wird mit dem Violoncellbogen gestrichen. Als ich die schöne Komposition vor über vierzig Jahren einmal hörte, stand Bottesini selber am Kontrabasse, und Henry Wieniawski spielte die Violinstimme; es fehlte aber das Orchester, dessen Klang hier viel zum Wohllaute des Ganzen beiträgt. Heute rümpften die Modernen über diese Musik die Nase; ich selber platzte fast vor musikalischem Wohlbehagen und seufzte den großen Zeiten des vorigen Jahrhunderts nach.

Weniger seufzte ich in einem Konzerte des Philharmonischen Chores, wo einige Stücke von H. Schütz aufgetischt wurden, einige biblische Dialoge sowie die Tripelchöre „Saul, was verfolgst du mich" und „Zion spricht". Im Chorsatze wirken diese Alten ja immer imposant, aber Schütz ist doch nur eine Art Vorläufer von Bach, der ihn denn auch an jenem Abende mit einigen Kantatensachen schlug. Dagegen nahm mich Pergoleses Stabat Mater völlig gefangen. Seine Aufführung, stilvoll mit Streichinstrumenten und dem Generalbaßklaviere, war wieder einmal der Niedersächsischen Musikvereinigung Walter Hillers zu verdanken. Meta Zlotnicka und Gertrud Fischer-Maretzki führten die Gesangsstimmen aus. Dagegen wirkte das Stabat Mater von Schubert, das der Domchor am Karfreitage nebst Liszts 13. Psalme zum besten gab, etwas lang. Sonst ist über die österliche Chor- und Oratorienzeit nichts Besonderes zu melden: alles fuhr in den ausgeleierten Geleisen, nirgends gewährte man eine Seltenheit oder erwähnenswerte Neuheit.

Wohl aber in der Kammermusik. Hier wurde im Schlußkonzerte des Klinglerschen Streichquar-

tettes Mendelssohns wundervolles Es-Dur-Quintett gespielt — ein hoher, leider selten gewordener Kunstgenuß. Dann erlebte man zwei Aufführungen von K. M. v. Webers Flötentrio, eine im 3. Abonnementskonzerte des Violoncellisten Grünfeld und eine durch die genannte Niedersächsische Musikvereinigung Walter Hillers. Diese edle, stark an Freischütz und Preziosa erinnernde, viele aus Webers Klaviermusik bekannte Stileigenheiten bietende Unterhaltungsmusik animierte das Publikum stark. Ebenso das weiterhin wieder aufgeführte Klarinettenquintett Op. 34. In der Wiederbelebung solcher Meisterwerke des 18. Jahrhunderts und nicht in der vergilbter Inkunablen besteht die wahre, berechtigte Musikrenaissance! Doch die wird wohl späteren, weniger bornierten Zeiten vorbehalten bleiben.

Aus dem Leipziger Musikleben

Der Karfreitag brachte wiederum eine Aufführung von Bachs Matthäuspassion in der Thomaskirche, veranstaltet vom Stadtorchester zugunsten seines Witwen- und Waisen-Pensionsfonds. Obwohl die gleichen Kräfte wie alljährlich am Werke waren (der Bachverein, die Thomaner, das Rosenthalquartett und das städtische Orchester), hinterließ die Passion in diesem Jahre doch einen ganz besonders tiefen Eindruck. Die vergangenen Sturmtage in Leipzig mit ihren vielen schmerzlichen Opfern, die trüben Zukunftsaussichten hatten eine Stimmung der Hörer geschaffen, die dem Ernst der Passion sehr entgegenkam. Es zeigt sich bei einer solchen Gelegenheit, daß Bachs Werk, so sehr es auch in dem strengen, von keinem Zweifel erschütterten Kirchenglauben seines Schöpfers wurzelt, doch auch auf nicht kirchlich gesonnene Menschen eine unwiderstehliche und wohltuende Macht ausübt. Soll man einzelne Künstler nennen, die sich um die Aufführung Verdienste erwarben, so wäre zunächst die stilsichere Leitung Professor Karl Straubes rühmend hervorzuheben, der auch um die klangliche Ausfeilung des Bachorchesters dauernd bemüht ist. Von den Solisten verdienen der Christus Dr. Wolfgang Rosenthals und der Evangelist Hans Lissmanns besondere Erwähnung; ihre Leistungen wachsen von Jahr zu Jahr an innerem Wert. — Sehr viel weniger erfreulich war ein Violinabend, den Lina Daimer, von Arnold Clement zuverlässig begleitet, im Feurichsaal gab. Die Künstlerin ist von der Konzertreife noch weit entfernt, sowohl technisch wie vor allem musikalisch. Ein Werk wie Bachs Chaconne sollte sie vorläufig überhaupt noch nicht anrühren, viel weniger öffentlich zum Vortrag bringen.

Dr. Adolf Aber

Im Feurichsaal spielte Theophil Demetriescu einen geschlagenen Abend Bach. Er kam aber dem guten großen Meister doch gar zu rumänisch, der nun einmal mit sich nicht spielen läßt. Auf fast unglaubliche, oft vollkommen unverständliche Weise bot der genannte Klavierspieler, der bei weitem noch kein Pianist ist, Werke wie die Chromatische Phantasie, das Italienische Konzert, die Goldbergvariationen und einige Nummern aus dem Wohltemperierten Klavier dar. Der Blüthner hatte unter solchen Händen nur das Forte in Permanenz, von irgendeiner klanglichen Nüancierung war keine Rede, ebensowenig von Verständnis für Bachs Wesen und Stil. Verwunderlicherweise fanden sich im Publikum wirklich einige musikalische Böotier, die Begeisterung markierten und wild Beifall klatschten. Also schien's mit ihrem Bachverständnis auch nicht sonderlich weit her zu sein.

Prof. Eugen Segnitz

* * *

TONKÜNSTLER-VEREIN ZU LEIPZIG

Die Mitglieder werden auf folgende Veranstaltungen aufmerksam gemacht:

20. APRIL ½8 Uhr. Generalversammlung im Saale des „Hotel Deutsches Haus".

5. MAI ½7 Uhr. Kammermusik für Blasinstrumente, Loge Minerva (5. Aufführungsabend).

19. MAI ½7 Uhr. Die Entwicklung der Klaviersonate (Vortrag des Herrn Prof. Pembaur) Loge Minerva (3. Vortragsabend).

Gust. Groschwitz

Rundschau

OPER

AACHEN Operetten ... Operetten ... und wieder Operetten und dabei besitzen wir außer diesem „veroperetteten" Stadttheater auch noch ein Operettentheater. Wenn nicht wenigstens von Zeit zu Zeit Strauß in Gestalt von Fledermaus und 1001 Nacht gegeben würde, wäre es noch trostloser, als es ohnedem ist. Allerdings gab das Kölner Zusammenspiel für Leute, die sich das leisten konnten, die Walküre, Rigoletto, Tannhäuser und Martha. Manches gelang, manches gelang ... daneben, denn mangelhafte Proben ergeben meist mangelhafte Aufführungen.

Musikdirektor Pochhammer

ALTENBURG Dem hiesigen Landestheater stehen ausgezeichnete Gesangskräfte und ein feinfühliges Orchester zur Verfügung, sie könnten einer weit größeren Bühne zur Zierde gereichen. Vor kurzem kam d'Alberts „Revolutionshochzeit" zur Erstaufführung, in der sich Eugenie Burkhardt als „Alaine" vorzüglich bewährte. Neben anderen beachtenswerten Aufführungen seien besonders die von „Walküre", „Tristan und Isolde", „Der Evangelimann", Rigoletto", „Troubadour" rühmend hervorgehoben.

E. Rödger

BRAUNSCHWEIG Das Landestheater hat das wichtigste Vierteljahr seit seinem Bestehen glücklich überwunden, denn erst nach langen Verhandlungen teilten sich Staat und Stadt in den Fehlbetrag von 1,400,000 Mark, den der neue Intendant Dr. Hans Kaufmann noch herunterzudrücken gedenkt. Unter seiner zielbewußten Leitung wird fleißig gearbeitet, Generalmusikdirektor Carl Pohlig brachte im Februar den „Nibelungenring" zweimal unter den schwierigsten Verhältnissen heraus. Als Gäste sprangen („Walküre") Fräulein Denera und Kirchhoff-Berlin erfolgreich ein, während Vogl-Leipzig (Siegfried) völlig versagte. Truger-Hannover und Fr. Rabl-Magdeburg sind hier beliebte Gäste. Als 1. Altistin wurde Frl. Poßert-Dresden verpflichtet, für das Fach der 1. Soubrette und 2. jugendlich-dramatischen Sängerin genügte keine Bewerberin. Als künstlerische Tat trat „Ilsebill" von Frd. Klose aus dem Rahmen. Carl Pohlig, unterstützt von E. Alsen (Ilsebill), R. Stieber (Fischer) und E. Hunold (Wels), verhalf dem Werke zu großem Erfolge, der jedenfalls andauert.

Ernst Stie

DRESDEN Das erste Ereignis des neuen Jahres, die Oper betreffend, war die Berufung des früheren berühmten Baritonisten Karl Scheidemantel zum Operndirektor. Die Zustände, die durch die vielköpfigen Räteregierungen an den ehemaligen deutschen Hoftheatern eingerissen waren, sind ja noch in aller Erinnerung. Die Vorteile der Räteregierungen wurden durch die Nachteile, die nicht zum mindesten darin bestanden, daß soundso viele Köpfe etwas hineinreden durften, ohne aber irgendwie eine Verantwortung für Fehler tragen zu müssen, wieder aufgehoben. Scheidemantel, der als alter erfahrener Praktiker das Vertrauen aller in Betracht Kommenden besitzt, war für jetzt wirklich der gegebene Mann, in seiner Person eine Zentrale der Meinungen und zugleich eine verantwortliche Spitze zu bilden. Daß er mit seinen 61 Jahren zu alt wäre für einen solchen Posten, der ja tüchtige verwaltungstechnische Kenntnisse vor allen Dingen erfordert (heute mehr denn je), ist nicht anzunehmen, wenn man Gelegenheit hatte, das fast jugendliche Feuer seiner Begeisterung in der Nähe spüren zu können. Wir Jüngeren kommen uns gegen den lebendig frischen, weißhaarigen Professor fast alt vor. Von seinen künstlerischen Plänen ist bisher noch weiter nichts laut geworden, als daß er die Dresdener Staatsoper zur Hochburg deutscher Gesangskunst machen will. Die Generalmusikdirektorfrage wird übrigens durch die Berufung Scheidemantels nicht berührt, sondern ist, wie bisher, ungelöst. Die erste Neuheit im Jahre 1920 war d'Alberts „Revolutionshochzeit" (17. 1. 20). Über das Werk brauche ich nichts zu berichten. Über die Nachwirkung aber kann ich mitteilen, daß sie nicht allzu groß ist. Man ist von der trüben Wirklichkeit her viel zu revolutionsmüde, als daß man sich auch noch im Theater Revolution vorspielen lassen will, noch dazu in dieser etwas knalligen Weise, wie in d'Alberts Oper. Für die nächsten Tage ist übrigens die Vorführung der „Revolutionshochzeit" mit d'Alberts „Abreise" an einem Abend angekündigt. Man wird da interessante Vergleiche, d'Alberts Wandlung der Schreibweise betreffend, ziehen können. „Der Fremde" von Kaun, dessen Uraufführung wir hier erlebten (24. 2. 1920) und worüber schon eingehend berichtet wurde, ist aber bis jetzt auch noch nicht das Zugstück geworden, für welches man es anfangs wegen seiner schlichten sinnigen Handlung und seiner melodiefreundlichen Musik halten konnte. Mitten in die Zeit des Aufflackerns neuer revolutionärer Erscheinungen fiel die Neueinstudierung der Auberschen Revolutionsoper: „Die Stumme von Portici" (18. 3. 1920); welche zwar nicht mehr ganz so zu zünden vermochte wie einst, aber doch noch Wirkungskraft genug besitzt, um sie für längere Zeit dem Spielplane wieder einzuverleiben. Rein äußerlich mußte der bei der letzten Neueinstudierung vor dem Kriege so glänzend dargestellte „Vesuvausbruch" durch das Verbot, Wasserdämpfe zu verwenden (Kohlennot!!) erheblich leiden. Der übrige Spielplan lebt von den bekannten Standwerken der deutschen und romanischen Bühne. Glucks tauridische „Iphigenie" gehört hier seit einem Jahre zu den regelmäßig wiederkehrenden Werken. Mehrere Gastspiele auf Anstellung führte nur bei der Scheidemantel-Schülerin Helene Jung (Alt) zur Verpflichtung. Milly Stephan, welche bisher nur im Konzertsaal gewirkt haben soll, erregte auf einer Probe solche Begeisterung, daß sie gleich für die Oper verpflichtet wurde. Auf sie darf man besonders gespannt sein.

Dr. Kurt Kreiser

HAMBURG Das auffallend eilige Bemühen um d'Alberts neue Oper wird nicht ganz unverständlich sein, wenn man weiß, daß d'Albert gegenwärtig der meistaufgeführte lebende Komponist unserer Bühne ist. Doch scheinen weder der „Stier von Olivera" (Volksoper) noch die „Revolutionshochzeit" (Stadttheater) sich diesmal in Gunst setzen zu können, obwohl letztere im musikalischen, erstere im szenischen Aufbau wesentlich bestechliche Momente aufweist, was freilich die den Gesamteindruck bedingenden negativen Merkmale nicht aufhebt. In der „Revolutionshochzeit" gab Frl. Krüger (Alaine), die seit ihrer Zugehörigkeit zum Stadttheater schon mehrfach durch großen Zuschnitt der ihr anvertrauten Rollen — Leonore, Rosenkavalier — angenehm überraschte, besonders darstellerisch eine vortreffliche Leistung, während im „Stier" Vera Schwarz (Berliner Staatsoper) sich als für die Juana geradezu prädestiniert erwies; ihr war Hermann Siegel (General) ein durchaus ebenbürtiger Partner. Beide Aufführungen verdienen das Prädikat „Ausgezeichnet". Allübliche Neueinstudierungen alter Repertoiropern (Rigoletto, Mignon) bedürfen keiner Erwähnung; Verdis Othello findet trotz aufrichtigen Bemühens der Stadttheaterleitung bedauerlicherweise keine Gefolgschaft. Anders die doch von inneren Unwahrscheinlichkeiten beeinträchtigte „Afrikanerin"; gleichwohl hoben Günther, der den Vasco zum erstenmal sang, und Sabine Kalter — Selica — die Oper auf einen bedeutenden künstlerischen Standpunkt. Dem neuen Gewand des Fidelio ist nicht unbedingt zuzustimmen; schon daß Zerline als „höhere Tochter" erscheint statt mit dem obligaten Bügeleisen, befremdet, wie überhaupt die ganz neu aufgezogene Kostümfrage. Emmy Land — Leonore bot eine großzügig sympathische Leistung. Ein dreifaches Gastspiel Pattieras erzeugte die übliche Hochdruckatmosphäre; dann wurde Lohfings, des famosen Buffobassisten 25jähriges Bühnenjubiläum mit einer Lortzingwoche gefeiert. Endlich noch ein Unikum: eine Lohengrin-Aufführung ohne Chor auf Publikums Entscheid, das sich auch durch Chorstreik nicht um Wagner bringen läßt. Die weitere Streikdauer ermöglichte natürlich nur chorlose Opern.

Bertha Witt

MAGDEBURG Auch in Magdeburg zeigen sich, wie überall, die Schäden des „modernen" Theaterbetriebes. Die hohen Kosten zwingen zu Konzessionen nach rechts und links, und so bleibt der typische Durchschnittsspielplan übrig: viel Wagner, allerhand Verdi, und erst in weitem Abstande eine magere Auslese aus dem großen Restbestande der deutschen Oper. Neueinstudierungen haben wir kaum: wenn wir von „Parsifal" absehen, der am kommenden Sonntag endlich in Szene gehen soll, nur „Rienzi", „Elektra", „Graziellea" (eine veristische Oper unseres Theaterkapellmeisters Mattausch, die dank ihrer Musik es so zu einem achtenswerten Erfolge brachte), „Die beiden Schützen", „Versiegelt" und „Susannens Geheimnis", Das ist sehr schade, denn das Stimmenmaterial unserer Bühne steht teilweise weit über dem Durchschnitt. Unser lyrischer Tenor August Geßer ist ein ganz hervorragender Künstler, der in der Oper ebensogut seinen Mann stellt wie als Lieder- und vor allem als Bachsänger. Namentlich in letzter Eigenschaft dürfte er den besten Interpreten des großen Altmeisters zuzurechnen sein. Aber auch der Heldentenor Jahn, die Bassisten Springer und Capell, die Damen Florentin-Weber und Preiser-Loche (Altistin) und manche jüngere, noch in zweiten Rollen beschäftigte Kräfte könnten an größeren Bühnen mit Ehren bestehen, und Aufführungen wie die der „Elektra" (unter Dr. Rabe) kann man ohne Zaudern mit dem Prädikat „vollendet" auszeichnen. Leider ist der Theaterchor jämmerlich und verdirbt in den meisten Fällen das, was Solisten und Orchester gutmachen. Da aber in jetziger Zeit ein Wechsel in der Besetzung kaum möglich ist, muß man sich bis auf bessere Zeiten gedulden, wenn nicht vorher die große Pleite alles mit sich in den Abgrund gerissen hat. Vorderhand bewilligt unser „Theaterausschuß" so viel Papiergeld, als gewünscht wird, die neugewählten Herren, sämtlich selbst-

verständlich „Fachleute", versuchen auf eigene Faust mit allerhand Plänen und Plänchen zu dilettieren. Nun, wenn die Neuwahlen andere an ihre Stelle gesetzt haben werden, mögen die zusehen, wie sie mit dem Nachlaß fertig werden. . . . E

STUTTGART Der frische Unternehmungsgeist, den unsere Oper früher zeigte, ist unter dem Druck der Verhältnisse verlorengegangen. Kein Wunder, aber man sehnt sich doch auch nach etwas Neuem und sieht mit Bedauern den Spielplan ein immer alltäglicheres Aussehen annehmen. Eine Tat ist zu verzeichnen: es kam zur Aufführung der Schreker-Oper „Der Schatzgräber". Ich kann nicht verstehen, daß diese Oper (die anderen Werke Franz Schrekers kennen wir in Stuttgart noch nicht) der Ausgangspunkt eines neuen Stils sein soll, aber ebensowenig vermag ich die Neuheit so entschieden abzulehnen, wie das teilweise geschehen ist. Der „Schatzgräber" steckt voll Musik, und wir müssen froh sein, wieder einmal einen Komponisten zu haben, der von innen heraus schafft, einen, dem Einfälle nicht gewöhnlicher Art zu Gebote stehen und der zugleich den Sinn für das Bühnenwirksame hat. Der Oper ureigener Boden ist Sage und Märchen, aber nie dürfen sich die Gestalten ins Wesenlose verlieren. Dieser Forderung kommt Schreker nach, seine Menschen sind nicht blutlos, und doch spielt sich alles in der Handlung wie hinter einem zarten Schleier ab. Als Musiker ist mir Schreker dann am liebsten, wenn er sich träumerischen Stimmungen hingibt und zarte Fäden webt. Oder da, wenn er mit seltsamen Harmonien auf den geheimnisvollen Grund der Menschenseele hinableuchtet. Der eigentlich dramatische Schreker ist wieder ein anderer, nach meinem Empfinden ist er nicht so selbständig, aber doch sicher in der Beherrschung der von ihm gewählten Mittel. Ein neuer Operntext Schrekers, „Irrelohe", vom Dichter im kleinen Kreise vorgelesen, ist theatralisch unzweifelhaft stark wirkend, aber die Musik hätte manches daran zu mildern, was bei der Vermittdes „Schatzgräbers" gab wieder einen glänzenden Beweis für die Leistungsfähigkeit unserer Bühne. Erna Ellmenreich (Els), Fritz Soot (Elis), Rudolf Ritter (Narr) hoben sich gegenseitig, Fritz Busch spielte überlegen auf dem Rieseninstrument Orchester, und L. Hörth hatte eine Inszenierung geschaffen, die zwar stark ausgeklügelt war, aber durch Originalität auch wieder fesselte. Alexander Eisenmann

KONZERT

AACHEN Das nunmehr fast abgeschlossene Konzerthalbjahr — zu erwarten ist an bedeutsamen Veranstaltungen nur noch eine Aufführung der Matthäus-Passion — war reich an Darbietungen verschiedenster Art. Was wir zu hören bekamen, war für den musikliebenden Mittelstand zwar kaum zu bezahlen, stand aber durchschnittlich auf einer künstlerisch erfreulichen Höhe. Traurig ist nur, daß Aachen auch diese ganze Zeit hindurch ohne städtischen Musikdirektor war und sich für die offiziellen Winter-Abonnements-Konzerte mit der Stellvertretung des Kurkapellmeisters Dietrich, der sich im übrigen sehr viel Mühe gab und mit einer Anzahl Gastdirigenten behelfen mußte. So arbeitete unser Orchester unter den Musikdirektoren Abendroth, Panzner, Fiedler und Langs, leistete aber, sich der Eigenart eines jeden Dirigenten anpassend, jedesmal Vorzügliches. Dazu kamen Sonderkonzerte, Chor-Konzerte, Kammermusik-Abende, Kirchenkonzerte und schließlich neben einer Anzahl von Winterkonzerten der Kurverwaltung und mehreren Privat-Veranstaltungen unsere vorzüglichen Volks-Symphoniekonzerte, die durch zahlreiche Solisten unterstützt wurden. Im ganzen etwa 45 Veranstaltungen. Eine recht beachtenswerte Musikpflege. Musikdirektor Pochhammer

ALTENBURG In zwei Sinfoniekonzerten der Landestheaterkapelle bot Kapellmeister Eugen Szenkar in der Wiedergabe von Bruckners Vierter und Brahms Zweiter Sinfonie hohe künstlerische Genüsse. — Nach jahrelanger Pause wurde Liszt's „Die heilige Elisabeth" von der „Singakademie" (Leitung: Kapellmeister Szenkar) neu aufgeführt. — Auf kirchenmusikalischem Gebiete blüht künstlerisches Leben. Die Organisten Schubart und Wähler gaben Konzerte mit Werken von Brahms, Franck, Liszt, Malling, Reger. E. Rödger

ALTONA Was aus verhängnisvollen Kriegsjahren unser früher immerhin erfreuliches Musikleben hinüberrettete, scheinen jetzt die Lustbarkeitssteuern zu bedrohen. Das I. Singakademiekonzert fand allerdings seiner Größe, Bedeutung und Führung entsprechend, außerordentlichen Zuspruch. Woyrsch brachte sein Mysterium „Da Jesus auf Erden ging", mit dem Hamburger Musikfreundeorchester und Lotte Leonard, Anton Homann und Dr. Moser in den Solopartien, so daß dem schönen Werk mit seiner geradezu volkstümlichen Schlichtheit eine hervorragende Aufführung gesichert war. Wertvolle volkstümliche Kirchenkonzerte hat Organist Charles Kruse eingerichtet, in denen bisher u. a. Kammermusiker Heinrich Kruse und die Damen Helmrich-Bratanitsch, Margarethe Martens, Anni Sahlmann mitwirkten; die Programmzusammenstellung, Bachabend, Passionsmusik, Ostermusik mit bedeutenden, namentlich alten Werken ist wertvoll. Solistisch trat nur die Geigerin Emma Baum hervor, von der technisch vortrefflich ausgerüsteten Emilie Möller unterstützt, welche im Sonatenspiel sich allerdings nach ihrer Führerrolle besser bewußt werden darf. Mit der Bratschistin Edith Eddelbüttel spielte Frl. Baum seltene Duetten von Spohr und Mozart; auch hier erwies sie sich als die Überlegene. Die verschiedenen volksbildenden Musikabende im Museum bestritten bisher Weigmann (Volkslieder), Julia Lühr, Bertha Rasch (Liederabende), Meta Hagedorn (Klavier) u. a. m. Bertha Witt

BRAUNSCHWEIG Auffallend war auch hier der krasse Gegensatz zwischen musikalischem Überfluß und dem Mangel an allem, „was zu des Leibes Nahrung und Notdurft gehört"; dabei entsprach die Menge meist der Güte des Gebotenen. An der Spitze standen die Konzerte der Landestheaterkapelle, deren Zahl von 4 auf 6 erhöht wurde, ohne dem Bedürfnis zu genügen: das Landestheater war stets ausverkauft. Generalmusikdirektor Carl Pohlig erzog das Publikum für seine Zwecke. Als Gäste verpflichtete er für die letzten Abende Eva Bernstein-München und Fr. Kwaß-Holupp-Berlin. Der Schluß gestaltete sich zu einem größeren Triumph des Dirigenten als des Gastes. Der Verein für Kammermusik (Emmi Knoche, Hans Mühlfeld, A. Bieler) nahm seine Abende erfolgreich wieder auf, wichtig waren die Konzerte des Lessingbundes, der die Quartette Premislaw und Klingler-Berlin, sowie das vom Gewandhaus-Leipzig einlud. Die Konzertagentur Fr. Bartels richtete 4 Meisterkonzerte ein, die von Paul Schramm-Berlin (3 Klavierabende), sowie von E. Voigtländer und unserer jugendlich-dramatischen Albine Nagel bestritten wurden. Die Vereine erschienen wieder auf dem Podium, der Bachverein (Musikdirektor A. Therig) führte „Die Schöpfung" auf. Als Solisten traten auf: E. Knoche, A. Höhn, E. Nowojski, J. Pembauer, M. Pos-Carloforti u. a. Während des Generalstreiks fielen die Konzerte aus, weil kein Flügel transportiert wurde. Ernst Stier

DRESDEN Die am Palmsonntag stets mit Beethovens „Neunter" zu Ende gehenden Sinfoniekonzerte der Sächsischen Staatskapelle hatten in diesem Winter außer den schon genannten Neuigkeiten zwei fesselnde Uraufführungen zu verzeichnen. Reiner

hob die neueste sinfonische Dichtung „Eva" des hier lebenden Opernkomponisten Mraczek aus der Taufe. Der Komponist steht mit diesem Werke, worin der ewig rätselvolle Charakter des Weibes musikalisch geschildert wird, auf der Höhe moderner Instrumentierungskunst. Das alte klassische Orchester verwendet dagegen der Lehrer Reiners Koessler, dessen uraufgeführte Sinfonie „Freut euch des Lebens" durch frische, wohllautende Thematik und ungekünstelte Satzarbeit gefiel. Zum ersten Male hörte man die vielfach gespielte Stephansche „Musik für Orchester" und die nicht gerade zündende, aber als Klangstudie beachtliche „Romantische Suite" des geborenen Dresdeners Ehrenberg, ferner Strawinskys geschickten Orchestereffekt „Feuerwerk", der natürlich an sich unbeseelt ist. Wegen des Auslieferungsbegehrens der Entente setzte die Staatskapelle Debussys „Nachtstücke" ab, auf die man sich gefreut hatte. Joseph Marx' fünf zartfarbene Orchesterlieder, durch Elisabeth Rethbergs warmquellendes Organ verlebendigt und Hermann Zilchers, des Komponisten des reizvollen Volksliederspieles, Klavierkonzert in H-Moll, von Zilcher selbst gespielt, waren recht feinsinnige Sologaben. Daß Dresden, als eine erste Musikstadt, trotz ausgezeichneter Konzertsäle noch keinen geeigneten Sinfoniekonzertsaal mit Orgel besitzt, ist bedauerlich und wurde erneut fühlbar, als man den altersschwach gewordenen Muschelbau für die Sinfoniekonzerte im Opernhaus ersetzen mußte. Man versuchte es zunächst einmal nur mit dem Hasaitschen Rundhorizont. Der Klang wurde dermaßen idealisiert, daß man davon wieder abgehen mußte, obwohl Bruckners neuester Sinfonie, die gerade aufgeführt wurde, solche feierliche Tonsphäre zum Vorteil gereichte. Jetzt verwendet man mit Glück den architektonisch prächtigen Saalbau aus, „Ariadne auf Naxos", um das Orchester bei Konzerten zu ummanteln. Die „Neunte" von Bruckner bringt mich auf die rege Brucknerpflege des Dresdener Philharmonischen Orchesters in diesem Winter. Unter Manzer (Karlsbad) hörten wir die dritte, unter Striegler von der Staatsoper die vierte und sechste Sinfonie, welch letztere auch der junge tüchtige Geraer Laber nochmals mit den Philharmonikern wiederholte. Die „Neunte" Beethovens wiederum ist ein Dirigierglanzstück des eigentlichen Leiters der Philharmoniker, Edwin Linder, welcher sie als ernste Silvesterfeier erklingen ließ und auch noch einmal wiederholen wird. Beethovens „Neunte" kann man hier in jedem Winter ungefähr viermal hören. Sämtliche neun Sinfonien Beethovens, die vier Brahms', Mozarts, Schuberts, Schumanns und Mendelssohns Sinfonien erschienen alle in den von der Stadt veranstalteten allwöchentlichen Volkssinfoniekonzerten, in denen auch namhafte Solisten mitwirkten. Das gibt jetzt in Dresden eine großzügige Orchestermusikpflege, um die uns andere Städte beneiden könnten. Der temperamentvolle Lindner hat sich mit dem fast 100 Mann starken „Philharmonischen Orchester" ein Instrument geschaffen, welches die Konkurrenz mit der Staatskapelle herausfordert und daher auf das Musikleben von sehr förderlichem Einfluß ist. In den sogenannten „10 Philharmonischen Konzerten" brachte Lindner außer der „Pathétique" von Tschaikowsky und der Mahlerschen ersten Sinfonie und anderen Werken als Neuheiten eine Sinfonie von Dora Pejacsevich, die, ohne Neuland zu sein, eine recht talentvolle Arbeit ist, in der alles klingt, und eine sinfonische Dichtung: „Erlösung" von Theodor Blumer jr., von der man eigentlich das Gleiche sagen kann. Persönliche Eigenart ist in beiden Werken weniger zu finden. Ein interessantes Orchesterkonzert leitete Siegfried Wagner, interessant deshalb, weil man mehrere seiner sinfonisch gearbeiteten, ansprechenden Ouvertüren hörte. Die Ouvertürenkomposition ist bekanntlich schon seit längerer Zeit fast eingeschlafen. Siegfried Wagner dürfte der einzige Komponist sein, der diese Gattung noch regelmäßig pflegt. Als Dirigent scheint er nur für seine eigenen Werke geeignet zu sein, denn sein süddeutsch-gemächliches Temperament entstellt schon die Werke seines Vaters Richard, wenigstens soweit es sich um leidenschaftlich-stürmende Musik handelt, wie z. B. in der Holländer-Ouvertüre.

Originell war ein Konzert des Mozart-Vereins-Orchesters, in welchem man eine „Sinfonia burlesca" von Mozarts Vater Leopold überraschend frisch fand. Zu den im vorigen Brief genannten aufgeführten Chorwerken sind noch Schrekers „100. Psalm", mit welchem der Komponist 1901 bekannt wurde, ohne daß er den heutigen genialen Klangmaler ahnen ließe, und Kloses „Wallfahrt nach Kevlaar" gekommen, in welcher die Zwitterhaftigkeit der Gattung Melodrama recht in die Erscheinung tritt; ferner die örtliche Erstaufführung eines Löwe-Oratoriums: „Das Sühnopfer des neuen Bundes" (Christuskirche, Kantor Kötzschke); das Brahmssche „Requiem" und ein Kantatenzyklus von Bach (Lutherkirche, Musikdirektor Fricke).

Bachs Matthäuspassion gibt stets dem Karfreitag seine künstlerische Weihe (Kreuzkirche, Prof. Richter). Man sollte aber auch einmal auf die frühere Gewohnheit, mit der H-Moll-Messe zu wechseln, zurückkommen. Erwähnenswert ist die durch die Revolution glücklicherweise nicht aufgehobene, sondern nur etwas eingeschränkte Pflege der Messenliteratur in der kath. Hofkirche unter Karl Pembaur. Man erhält dort im Laufe eines Jahres einen fesselnden Überblick. Ältere Orchestermessen, die zum Teil sogar besonders für den Dresdener Hof geschrieben wurden, wie die von Hasse, Naumann, C. M. v. Weber, Reissiger, stehen neben Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Liszt (Ungar. Krönungsmesse) und den modern geschriebenen Karl Pembaurs. Vokalmessen von Palestrina, Viadana, Gosvinus, Ett usw. ergänzen die Folge. — Das in diesem Winter gegründete Hölbesche Klavierquartett wird neben der klassischen Literatur auch die moderne pflegen. Schon an seinem zweiten Abend brachte es ein Kammerwerk von Mraczek zu erfolgreicher Uraufführung. Die Pianistin Hölbe selbst hatte als Komponistin das Glück, bei einem Ausschreiben des „Striegler-Quartetts" mit ihrer Cello-Sonate preisgekrönt zu werden. Das talentzeigende Werk hatte bei der Uraufführung großen Erfolg, ebenso das preisgekrönte Streichquartett des in Mannheim lebenden Draesekeschülers Erich Brückner, welches gefällige Thematik in stark polyphoner Arbeit ausmünzt. Höchst gelehrt, aber auf Kosten frischer, natürlicher Erfindung, ist eine vom Striegler-Quartett uraufgeführte Suite für fünf Streicher von S. Karg-Ehlert. Die Bratschen-Suite ohne Begleitung von Reger bot als Rarität in virtuoser Ausführung Richard Rokohl in einem Kammerkonzert. Unser erstes Streichquartett Havemann-Warwas-Spitzner-Wille hielt sich an Zyklen klassischer Quartette. Noch ein Kammerabend ist durch sein originelles Programm besonders hervorzuheben. Innerhalb einer Reihe dem „Welthumor" gewidmeter Abende sollte auch die Musik nicht fehlen. Man gab das „Froschquartett" von Haydn, das „Dorfmusikanten-Sextett" von Mozart, die Kakaduvariationen von Beethoven und desselben Rondo: „Die Wut über den verlorenen Groschen". Klavier- und Liederabende gab es, wie immer, in Unzahl. Neue Namen, die man sich merken muß, sind unter den Pianisten Alfred Blumen, Paul Schramm, Walter Kerschbaumer, Theophil Demetriescu, unter den Sängerinnen: Lisa Merkel, Jolán Helfferich-Kalusay, unter den Violinisten: Andreas Weisgerber, welcher Bachs Chaconne vorbildlich phrasierte, so daß sie ein ganz anderes Gesicht als sonst hatte. Von den älteren bekannten Künstlern kehrten u. a. ein: Paul Bender, Theodor Latter-

mann, Julia Culp, Sigrid Hofmann-Onégin, deren Liederabende schon zwei Monate vorher ausverkauft waren, Maria Pos-Carloforti, Backhaus, Friedberg, Friedmann, Pauer, Flesch, Premyslav und Thornberg. Eine Neueinrichtung sind die Musikerziehungsabende des Staatskapellmeisters Kutschbach mit der Landeskapelle (Vortrag und praktische Illustration). Auch der Unterzeichnete hielt einen solchen mit den Philharmonikern über die Ouvertürenform.

Dr. Kurt Kreiser

HAMBURG Wenn man die Bedeutung eines Konzerts zunächst nach seinem Verhältnis zur zeitgenössischen Tonkunst beurteilte, wäre über die bisherigen Philharmonischen nichts Sonderliches zu berichten, Hauseggers „Aufklänge" und „Drei Hymnen an die Nacht" mit ihrer wahrhaft prachtvollen plastischen Orchesteruntermalung ausgenommen. Weniger wertvoll scheint Roters Kammersymphonie mit einer allzu langatmig-uninteressanten Fuge und der unruhig flackernden, chromatisch zersetzten Melodie des uraufgeführten Adagio. Volkmar Andräs Nocturno und Scherzo interessiert mehr als instrumentales Eperiment. Welche musikalische Oase dagegen — immer noch! — Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre! Bruckners Fünfte in Hauseggers Auslegung darf nicht unerwähnt bleiben. Edwin Fischer spielte das I. Brahms-Klavierkonzert, anfangs mit leichter technischer Unterlegenheit, Felix Berber Brahms Violinkonzert; die neuerdings berühmt gewordene Maria Carloforti konnte in ungünstig gewählten Solostücken die Vorzüge ihrer Kunst nicht voll zur Geltung bringen. Die neuentstandenen Meisterkonzerte mit den Meistersolisten Metzger-Lattermann schlossen mit einem eindrucksvollen Wagnerprogramm unter Eibenschütz, nachdem schon Fritz Reiner, abwechslungshalber allerdings für den jungen Wagner (Polonia-Ouvertüre, C-dur Symphonie) eingetreten war; der Sprung aus diesen klassisch sein sollenden Regionen in den Götterdämmerungsschluß war allerdings gewaltig. Richnrd Hagel brachte u. a. Haydns neuaufgefundene Symphonie. Richard Schubert mit den Faust- und Schmiedeliedern scheint leider den Pfad des musikalischen Sängers nicht mehr ganz einzuhalten; ebenso vertausche Emmy Land den Bühnenrahmen nicht ganz zu ihrem Vorteil. Sie unterstützte den Wagnerabend der Eibenschütz-Symphonie-Konzerte, die als einzige Neuheiten nur Mraczeks durch Instrumentation, exotischen Charakter und musikalischen Reiz bestehenden Orientalischen Skizzen und Strawinskys Feuerwerk brachten, dessen Inhalt dem Namen entspricht. Das diesjährige Vereinskonzert der Musikfreunde vermittelte die Bekanntschaft mit Prof. Wendel, Bremen, einem ausgezeichneten, tiefschöpfenden Führer, dessen Sinn für musikalische Feinheiten namentlich Tod und Verklärung und dem Siegfried-Idyll zugute kam.

Bertha Witt

STUTTGART Der neu gegründete „Bayreuther Bund", eigentlich „Siegfried Wagner-Bund", hat durch ein großes, von Siegfried Wagner persönlich geleitetes Konzert den Einblick in die Schaffenswelt des Komponisten ermöglicht, den Glasenapp einmal den „musikerfüllten geborenen Dramatiker" nennt. Der Erfolg war kein überwältigender. Diese dramatischen Bruchstücke ließen auf einen Erfinder schließen, dem das Komponieren leicht von der Hand geht und der auch über eine angenehme Melodik verfügt, aber es geht bei dieser Musik alles so gleichmäßig vor sich, daß man an einem Bühnenerfolg kaum glauben kann. Ansprechendes, Hübsches, auch Tadelloses genügen eben nicht für ein Drama, auch nicht für das auf volkstümlichem Boden gewachsene, der Dramatiker muß den Teufel im Leib verspüren, anders geht es nicht. Der Philharmonische Chor (E. H. Seyffardt) hatte Felix Woyrschs Chorwerk „Da Jesus auf Erden ging" einstudiert. Stimmungsvolle, durch warme Empfindung sich auszeichnende Musik, deren Fehler vielleicht nur in ihrer Länge besteht, denn zu einem abendfüllenden Werk mangelt dem Komponisten die Gestaltungsgabe für das Große. Man will nicht nur in tränenreiche Stimmungen hineingetaucht werden, sehnt sich auch nach Kräftigem. Einer Konzertaufführung der Lisztschen Heiligen Elisabeth durch die Stuttgarter Chorvereinigung unter Band kann man volles Gelingen nachrühmen. In einem geistlichen Konzert stellte sich die noch junge hiesige Madrigalvereinigung (Leiter H. Keller) als ein Doppelquartett vor, das auf dem besten Weg ist, seinen Namen zu einem der geachtetsten unter den Vereinigungen ähnlicher Art zu machen. Löblich und für den Stand der Musikpflege bezeichnend ist der starke Zudrang zu den Kammermusikabenden. Die Veranstaltungen des einheimischen Wendlingquartetts finden in doppelten Serien statt, aber auch Busch, Rosé und das Leipziger Gewandhausquartett finden ihren zahlreichen und begeisterten Zuhörerkreis. Über die Solistenkonzerte einzeln zu berichten, ist bei dem mir gespannten Rahmen nicht möglich. Ein Merkmal: das Klavier tritt hinter die Geige zurück. Zufall oder Anzeichen sich vorbereitender Geschmackswandlung? Der Gesang läßt sich allerdings nicht aus dem Felde schlagen. Er soll ja auch nicht verdrängt werden, aber die Zahl der Liederabende, die inhaltlich Neues nicht bringen und deren Veranstalter sich dazu noch durch den Fähigkeitsnachweis besonderen gesanglichen und künstlerischen Könnens nicht auszuweisen vermögen, könnte ohne Schaden für das öffentliche Musikleben verringert werden.

Alexander Eisenmann

Besprechungen

Werneck-Brüggemann. Zwei Musikdichtungen: „Die verlorenen Kronen." „Die Totentrud." 1919 im Edda-Verlag zu Kassel.

Beide Dichtungen offenbaren sich nicht auf Anhieb. Sie sind in tiefster Mystik geboren und setzen gleichgestimmte und -beschwingte Seelen für die Aufnahme voraus. Wort- und Tonsprache wie auch Symbole und symbolisch-dramatische Handlung weiß der Dichter sich dienstbar zu machen, wobei er in der Verwendung der letzteren bis an die Grenze des technisch Möglichen geht. Naive Naturen werden ihn kaum verstehen, robuste nimmermehr. Freudvoll und leidvoll begnadeten Menschen aber, Menschen mit einem durch Leidenschaft und Kämpfe überempfindsamen Nervengeflecht werden Bilder von jauchzender Schöne und schauervoller Düsternis schauen. Eine Probe aus „Die Totentrud" finden die Leser auf Seite 65 abgedruckt.

—ß

Martin Vogel, Wiegenlied für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung. Worte von Werneck-Brüggemann. Verlag Heinrich Arnold, Darmstadt.

Ein leichtes Lied mit einschmeichelnder Melodie und Begleitung wird in der guten Hausmusik willkommen sein und auch als Zugabelied im Konzertsaal manche Freunde finden.

g

Curt Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde.

Die Sammlung kleiner Handbücher der Musikgeschichte des Verlages Breitkopf und Härtel erfährt durch diesen 12. Band eine Bereicherung von großem Wert. Ohne die Vorarbeit des Verfassers, das alphabetische Reallexikon der Musikinstrumente, wäre es schlechterdings unmöglich gewesen, eine solche Fülle instrumentengeschichtlicher Tatsachen in so übersichtlicher Weise zusammenzustellen. Die Erwägungen physikalischer Art folgende, streng wissenschaftliche Ein-

teilung tut in diesem Falle der praktischen Handlichkeit nicht den geringsten Eintrag. Man findet über Vergangenheit und Gegenwart der europäischen Instrumente erstaunlich Reichhaltiges, selbst bis auf die Einführungszeit gewisser wichtiger Instrumente in einzelnen Regimentsmusiken. Dabei ist jede noch so naheliegende Abschweifung in angrenzende Gebiete vermieden; mit mustergültiger Treue bleibt der Verfasser bei seinem Gegenstand. Als an dieses Werk vielfach anschließend und es in einzelnen Punkten der Instrumentenbaukunde ergänzend muß ich leider eines anführen, von dem eine deutsche Ausgabe noch nicht vorliegt, Professor Emanuel Ergos: Dans les Propylées de l'instrumentation, Leipzig, Otto Junne. — Die 156 Abbildungen in dem Buche von Sachs bringen in der Ausführung keinen Strich mehr, als die Deutlichkeit unbedingt erfordert. Dr. St.

Heinz Probost, Werke für Flöte und Klavier. Verlag J. H. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Op. 18. „Vier kurze Gedanken". Freundliche Stücke in Liedform, die durch schmiegsame melodische Linienführung an Mendelssohn, zum Teil auch an Grieg erinnern, sind gut gearbeitet und als willkommene Neuheiten der guten Unterhaltungsmusik zu begrüßen.

Op. 17. Sonate im alten Stil, verdient als wohlgelungene Arbeit größere Beachtung. Die drei knappen Sätze, aus welchen, bei stil- und formgerechter Behandlung des Stoffes, der Geist der alten Zeit spricht, hinterlassen den Eindruck eines ernsten und interessanten Werkes.

Op. 19, Menuett, Op. 20, „Abend", Op. 21, „Vöglein", sind stimmungsvolle und melodieschöne Vortragsstücke moderneren Stils. Der leichtflüssige und wohlklingende Klaviersatz läßt das Soloinstrument zur vollen Geltung und Wirkung kommen. Bei dem verhältnismäßig geringen Preis von M. 1,50 pro Opus sollten die Stücke schnell Freunde finden. An Inhalt und Ausstattung gut, empfehlen sie sich von selbst. g

Arthur Schmidt-Elsey, 3 Werke für Flöte mit Klavierbegleitung (Op. 4, Pastorale, Op. 5, Berceuse, Op. 6, Walzer). Verlag J. H. Zimmermann in Leipzig und Berlin.

Die an neueren Werken ziemlich arme Flötenliteratur ist durch diese drei beachtenswerten Schöpfungen wohl bereichert. Bei klarer und gut schulmäßiger Form ist die Melodieführung in thematischer Weise gut durchgearbeitet und zu wirkungsvollen Höhepunkten gesteigert. Der mit jeder weiteren Opuszahl wachsende musikalische Wert liegt hauptsächlich in der ansprechenden Erfindung und absoluten Kenntnis der Klangschönheiten des Instrumentes. Die Klavierbegleitung, die sich ebenfalls durch guten und sorgfältigen Satz auszeichnet, bleibt der Solostimme untergeordnet. Die Stücke stellen in technischer und musikalischer Hinsicht keine allzu großen Anforderungen und ist ihnen eine gute Einführung nur zu wünschen. g

Hugo Schlemüller, Op. 30, Suite für Violoncello mit Klavier. Op. 27, drei Stücke für Cello mit Klavier. Verlag J. H. Zimmermann in Leipzig.

Die dem berühmten Cellisten Paul Grümmer gewidmeten 5 Cellostücke (Op. 30) sind anspruchslose, aber gefällige Unterhaltungsstücke fürs Haus, von welchen Nr. 3, „An der Wiege des Kindes", und Nr. 5, „Abschied", angenehm berühren. Da sie sich auch als Vortragsübungen im Unterricht verwenden lassen, würde durch entsprechenden Ersatz der Betitelung „Auf Urlaub" der gewünschten Vorbereitung des Werkes gedient sein.

Von Op. 27, drei gefällige Stücke leichteren Stils, sei die Gavotte besonders hervorzuheben. Die als gute Einfälle zu bezeichnenden charakteristischen Themen sind in den üblich viel gebrauchten Formen in wirkungsvoller Weise durchgearbeitet. g

W. A. Mozart, Nr. 1, Phantasie für eine Spieluhr, für Flöte, Oboe, Violine und Klavier; Nr. 2, Andante für die Walze einer kleinen Spieluhr, für Flöte, Oboe (oder Violine oder 2 Flöten) und Bratsche; Nr. 3, Adagio für Harmonika, für Flöte, Oboe (Violine oder 2 Flöten) und Bratsche; eingerichtet von Maximilian Schwedler. Verlag J. H. Zimmermann in Leipzig und Berlin.

Wenig bekannte oder vergessene Werke zu neuem Leben zu erwecken, ist immer eine verdienstvolle Tat, um so mehr aber, wenn diese, wie hier der Fall, einen höchst interessanten Einblick gewähren in die allseitig-schöpferische Tätigkeit eines unserer größten Meister. Den Wenigsten dürfte bekannt sein, daß Mozart auch für mechanische Musikinstrumente geschrieben hat. Die Einrichtung für Flöte, Oboe und Klavier bzw. Bratsche ist durchaus dem Charakter des Originals entsprechend und in stilsicherer Weise durchgeführt. Die drei in ihrer vorzüglichen Beurteilung klangschönen Stücke bieten eine interessante Bereicherung der Kammermusikliteratur. Eine kleine Partiturbeigabe zu Nr. 2 und 3 wäre erwünscht und wird sich bei einer weiteren Auflage wohl ermöglichen lassen. Die Werke sind in gutem Druck erschienen und werden ihre Freunde finden. g

Carl Hirn, Op. 24, Lilliput, 9 Kinderstücke für Klavier, Op. 25, Fünf mittelschwere Klavierstücke. Verlag J. H. Zimmermann, Leipzig-Berlin.

Die im Schwierigkeitsgrad dem Fortschritt eines Durchschnittsschülers angepaßten Kinderstücke verraten auf den ersten Blick den erfahrenen und dem Kindergemüt nahestehenden Pädagogen. Mit ihnen sind dem Anfänger hübsche melodische und aufmunternde Stückchen vorgelegt, deren Hauptvorzug es ist, auf unmerkliche Weise Schwierigkeiten überwinden zu lernen, die schon einen Grund für das spätere Studium kontrapunktischer und polyphoner Werke legen.

Die in Op. 25 vorliegenden „Fünf mittelschweren Stücke" stellen in technischer und musikalischer Hinsicht an den schon etwas fortgeschrittenen Schüler entsprechend höhere Anforderungen. Hirn steht durchaus auf dem Standpunkt, daß man den Schüler recht frühzeitig dazu heranbilden soll auch in Tonarten mit mehreren Vorzeichen zu lesen und zu spielen, ohne über die gegebenen Grenzen der technischen Ausführungsmöglichkeiten hinauszugehen. In teils Hellerscher und teils Schumannscher Kompositionsart gehalten, lassen sie sich wohl in leichtere Werke der besseren Unterrichtsliteratur einreihen.

Sie sind übersichtlich gestochen, gut ausgestattet und nur zu empfehlen. g

Julius Kopsch, Op. 9, „Musikus und Musika", 6 Fiedellieder von Th. Storm für eine Singstimme mit Klavier. Verlag J. H. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Mit der Vertonung von Storms Fiedelliedern erfüllt der Komponist eine musikalisch recht schwierige Aufgabe. Die eine freie Deklamation wahrende und den Inhalt des Textes charakterisierende Melodienerfindung stellt an den Sänger in tonlicher und technischer Hinsicht höhere Anforderungen. Den stets dünn und durchsichtig gehaltenen, größtenteils illustrierenden Klaviersatz der Begleitung zeichnet eine sichere und überzeugte Behandlung moderner Ausdrucksmittel aus. Die mit etwas sprödem Humor und eigenartigem Stil angefaßte Vertonung der fein gezeichneten Bilder entspricht der Dichtung und ist durchgängig in frischer und flotter Manier gehalten. Sänger und Sängerinnen, welche ihre Erfolge hauptsächlich in einer fein ausgearbeiteten Vortragskunst suchen, finden in vorliegenden Liedern dankbaren Stoff. g

Demnächst erscheinen im Steingräber-Verlag, Leipzig: Otto Beck, „Fünf Lönslieder" für eine Singstimme mit Klavier. — Die Lieder wurden in Chemnitz und Leipzig mit Erfolg gesungen.

Wir wollen nicht verfehlen, unsere verehrten Leser auf das Inserat mit der Überschrift „Das Paradies auf Erden" hinzuweisen, worin eine bei Otto Weber, Leipzig erschienene Schrift, betitelt „Ein wohlgemeinter Rat und Mahnwort an Klavier spielende Musikliebhaber (Dilettanten)" von Alfred Habekost, angezeigt wird.

EINGEGANGENE MUSIKALIEN

(Besprechungen vorbehalten.)

Hjalmar von Dameck: „Vivaldi, Antonio, Largo für Violine und Klavier (Harmonium oder Orgel)". Kommissionsverlag. Raabe & Plothow, Berlin.

Fritz Reuter: „Mädchen und Vogel". Lied für Sopran. Verlag Paul Beutel, Leipzig-Li.

— — „Igel und Agel". Text von Christ. Morgenstern. Musik von Fritz Reuter. Ebenda.

Ign. Friedmann: „Menuetto" (D-dur) aus dem Divertimento für Streichquartett und 2 Hörner von W. A. Mozart. Zum Konzertgebrauch gesetzt. Alberti-Verlag, Berlin.

Paul Breisach: „Lieder an die Geliebte", op. 2, für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag Musikhaus Hüni, Zürich.

— — 8 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Ebenda.

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Berlin. Komische Oper. Edgar Istels musikalisches Lustspiel in 2 Akten, Text (nach einer Komödie Lothar Schmidts) „Wenn Frauen träumen", gelangte am ersten Ostertage zur Uraufführung. Die Berliner Zeitungen sprechen von einem ehrlichen Erfolg. Eine nähere Besprechung können wir nicht bringen, da unser Berliner Mitarbeiter keine Pressekarte erhalten hatte.

*Berlin. Valentin Ludwig, Konzerttenorist, hatte als Faust in Berlioz' „Fausts Verdammung" bei der Aufführung des „Vereins der Musikfreunde" in Görlitz einen ganz außergewöhnlichen durchschlagenden Erfolg davongetragen.

Berlin. Zu Gerhard Hauptmanns neuem Schauspiel „Der weiße Heiland" hat Max Marschalk die Musik geschrieben, die bei der Uraufführung des Werkes im Großen Schauspielhaus charakteristische Wirkungen erzielte. Das Orchester leitete Klaus Pringsheim.

Bern. Als erste Schweizer Bühne hat das hiesige Stadttheater Friedrich Kloses „Ilsebill" zur Aufführung gebracht. Unter Dr. Albert Nefs musikalischer Leitung wurde in Anwesenheit des bekanntlich jetzt in der Schweiz lebenden Tonsetzers eine Wiedergabe zustande gebracht, die trotz der vor allem räumlichen Beschränkung der hiesigen Bühnenverhältnisse einen starken Eindruck hinterließ und dem Werke in kurzer Zeit bereits vier völlig ausverkaufte Wiederholungen sicherte. — Demnächst wird Volkmar Andreä in Zürich auch Kloses Symphonie „Das Leben ein Traum" herausbringen.

*Bochum. Der M.-G.-V. „Schlägel und Eisen" brachte unter Leitung seines Dirigenten R. Hoffmann am Karfreitag Liszts C-Moll-Messe zur glänzenden Wiedergabe. Die geschickte Partiturzusammenstellung hat ihre künstlerische Wirkungsmöglichkeit erwiesen. M. V.

*Chemnitz. Der Chemnitzer Volkschor brachte unter Leitung von Walter Hänel, Leipzig in seinem III. Konzert (11. April 1920) einen Modernen Abend, Werke von Karl Hoyer, Chemnitz (Introduktion und Chaconne für Orchester und Orgel), Dr. Hermann Unger, Köln (Hymnus an das Leben [Verhaeren] für Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel), Richard Wetz, Erfurt (Traumsommernacht [Bierbaum] für Frauenchor und Orchester), und Arnold Winternitz, Hamburg (Die Nachtigall, Märchen von Andersen mit begleitender Musik für Orchester) zur Aufführung. Solist: Herr Kammersänger Dr. Waldemar Staegemann (Staatsoper Dresden).

Für sein I. Herbstkonzert (15. Oktober 1920) erwarb der Chor „Ein Weltliches Requiem" für Sopran und Altsolo, gemischten und Knabenchor, Orgel und Orchester von Dr. Sepp Rosegger, Langenwangen in Steiermark, nach Gedichten seines Vaters zusammengestellt, zur Uraufführung in Deutschland. (Das Werk erscheint demnächst im Verlag von Max Brockhaus, Leipzig.)

*Halle a. S. „Die heimliche Ehe", das fast vergessene Meisterwerk von Cimarosa, wurde im Stadttheater von Intendant Leopold Sachse bei glänzender Einstudierung und ausgezeichneter Besetzung zu neuem Leben erweckt. An der von einem überaus lustigen Dialog durchsetzten Handlung könnte einiges im Interesse eines schnelleren Fortschreitens wohl gekürzt werden, die Musik erstrahlt aber dafür in unvergänglicher Schönheit. Ein melodisches Juwel reiht sich an das andere, und in der Charakterisierung leistet der Meister bei durchsichtig-feiner Instrumentation vielfach Erstaunliches. Überhaupt steht in der Partitur mancher Takt, der deutlich über das Zeitempfinden hinaus auf die Zukunft hinweist. Bemerkenswert sind auch die klangvollen Ensembles, welche zum Teil über den bloßen akkordischen Satz zu selbständiger Stimmführung hinausgehen. Intendant Sachse hatte das Werk mit gewähltem Geschmack inszeniert und ließ es auf einer erhöhten kleinen Bühne spielen. Kapellmeister Nöhren war ein stilsicherer musikalischer Leiter. Um die Solorollen machten sich verdient: Hilde Voß, Elisabeth Schwarz, Henriette Böhmer, August Roessler, Alfred Ernesti und Leopold Sachse. P. Kl.

Königsberg. „Abu und Nu", eine heitere Spiel- und Tanzoper von Ludwig Heß, hat bei ihrer ersten Aufführung im Königsberger Stadttheater einen stürmischen Erfolg gehabt. Der Komponist wurde mit den Hauptmitwirkenden viele Male hervorgerufen.

*Limbach i. Sa. Unter Leitung des Kantors Rudolf Levin wurde hier kürzlich das Bruchsche Oratorium „Gustav Adolf" zu glänzender Aufführung gebracht. Solisten (Fräulein Bannert, Herren Stieber-Walter und Herrmanns vom Chemnitzer Stadttheater), Chor und Orchester gaben ihr Bestes und ernteten großen Beifall.

Lübeck. Das Stadttheater brachte nach sorgfältigen Vorbereitungen die Oper „Schahrazade" von Bernhard Sekles heraus. Schon der Dichtung, durch die die zugrunde liegende Märchendichtung in gekünstelte psychologische Seltsamkeiten verästelt wird, blieb eine tiefere Wirkung versagt. Und ebensowenig vermochte die Tondichtung die Hörer zu fesseln. Um die Aufführung machten sich insbesondere Kapellmeister von Alvenburg, Herr Josef Liszewsky als Kalif und Lisa Ludewigs-Korte in der Titelpartie verdient.

Mannheim. Nach München, Berlin und Wien hat nun das Mannheimer Nationaltheater unter Hagemann Pfitzners „Palestrina" herausgebracht. Die musikalische Führung hatte Wilhelm Furtwängler. Die Regie Carl Hagemann. Der Beifall, der am stärksten nach dem ersten und letzten Akte war, rief am Schlusse auch Furtwängler und Hagemann wiederholt an die Rampe.

München. Der Baritonist Oskar Consée hat sich in Berlin, Frankfurt a. M., Stuttgart, Würzburg und Bamberg zur Begleitung von Richard Trunk, Liedern von Max Kowalski und Trunk, großen Erfolg errungen.

München. Die Pianistin Elsa Rau hat in Halle a. S. mit dem feinsinnigen Vortrage von Haydns Klavierkonzert in D-Dur große Anerkennung gefunden.

*M.-Gladbach. Auch in der zweiten Winterhälfte fand eine stattliche Anzahl von Konzerten unter Leitung des städtischen Musikdirektors Hans Gelbke statt. von Othegravens neues Chorwerk: „Ein Marienleben" mit den Solisten Annemarie Lenzberg und Dr. Ligniez (Frankfurt) fand eine überaus warme Aufnahme. Josef Szigetti spielte im IV. Cäciliakonzert Brahms Violinkonzert und Bachs Chaconne. In den ebenfalls unter Gelbkes Leitung stehenden Sinfoniekonzerten gelangten zur Aufführung: neue Orchesterwerke von F. Max Anton, Rob. Bückmann und Emil Peeters, die Kindertotenlieder von Mahler (Solistin die nach Hamburg verpflichtete I. Altistin der Crefelder Oper Maria Olzewska), die neuen Variationen für Orchester und Orgel von Gerard Bunk, Bossis A-Moll-Konzert für Orgel und Kloses Präludium und Doppelfuge, Max Regers Balletsuite, Schuberts C-Dur-Sinfonie, d'Alberts Cellokonzert (Solistin Lotte Hegyesi, Essen), Rich. Strauß' „Aus Italien", Beethovens G-Moll Klavierkonzert (Solistin Klara Treitschke, Berlin), Schillings Hexenlied u. a. Alle Konzerte wurden als Volkskonzerte mit denselben Solisten wiederholt. In den Kammermusikkonzerten spielte das Bandler-Quartett (Hamburg) und Frieda Kwast-Hodapp (Berlin).



Phot. Heddenhausen & Weiß, Berlin

Erna Rubinstein

die 14jährige Geigerin, die von Arthur Nickisch in Berlin eingeführt wurde und außerordentlichen Erfolg errang.

Notizen

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Altenburg. Die Nachricht, daß die Oper mit Ablauf dieser Spielzeit die Pforten schließe, bewahrheitet sich nicht; trotz finanzieller Schwierigkeiten wird sie auch in der kommenden Saison spielen. Die Meldung von der Schließung stammte, wie unser Gewährsmann dieser Richtigstellung hinzufügt, aus den Kreisen des Personals der Altenburger Oper.

*Altenburg. Demnächst sollen hier „Gottesminnelied" im Konzert des städtischen Kirchenchores und die Oper „Salambo" im Landestheater, beide Werke von Lukas Böttcher, zur Uraufführung kommen. E. R.

Berlin. Selma Nicklaß-Kempner, die bekannte Koloratursängerin, wurde am 2. April 70 Jahre alt. Die einst als Bühnen- und Konzertsängerin viel gefeierte Künstlerin lebt jetzt in Berlin als Gesanglehrerin.

Berlin. Artur Schnabel wird, wie wir hören, im nächsten Winter auf Veranstaltung von Konzerten verzichten, um sich schöpferischer Arbeit zu widmen. In das Schnabel-Becker-Flesch-Trio dürfte für den vorübergehend ausscheidenden Schnabel Professor Karl Friedberg eintreten.

Berlin. Kapellmeister Stefan Strasser ist als erster Kapellmeister an die Königliche Oper in Stockholm verpflichtet worden.

*Berlin. Konzertsänger Hermann Weißenborn-Berlin ist als Gesanglehrer an die staatliche Hochschule für Musik in Charlottenburg berufen worden.

Berlin. Dem Vaterlandsdank, Potsdamer Str. 35, ist es gelungen, aus Privatbesitz einen Flügel zu erwerben, der von Richard Wagner selbst erstanden wurde und auf dem er mit großer Liebe spielte und komponierte. Später gab ihn der Meister aus besonderer Pietät in die Hände seiner weiteren Familie, von deren Nachkommen er nunmehr vom „Vaterlandsdank" erworben wurde, um nicht, wie so vieles andere, als großes Ausstattungsstück in das Ausland zu gehen. Der Vaterlandsdank hat sich damit ein neues Verdienst um die Erhaltung ehrwürdigen Besitzes in unserem Vaterlande erworben.

Berlin. Die erste Aufführung von Rich. Straußens „Frau ohne Schatten" in der Staatsoper ist für den 18. April angesetzt. Die Generalprobe ist am 16. April. Die musikalische Leitung des Werkes liegt in den Händen des Generalmusikdirektors Leo Blech.

Berlin. Der Reichsverband der Musiklehrer an höheren Lehranstalten, dessen letzte Vorbereitung in den Händen der Herren Lüthje-Hamburg, Dr. Richard Münnich-Berlin und Prof. Ernst Paul-Dresden lag, ist am Ostersonntag, dem 3. April, in Berlin durch den Zusammenschluß der Landesvereine Preußens, Bayerns, Sachsens, Hessens, Hamburgs und Oldenburgs begründet worden. Vorort des Reichsverbandes ist für die nächsten 2 Jahre Berlin. Vorsitzender für die gleiche Dauer Dr. Richard Münnich.

Bonn. Das Beethovenhaus veranstaltet auch in diesem Jahre vom 11. bis 13. Mai eine Beethoven-Feier. Mitwirkende sind das Rosé-Quartett, das Gewandhaus-Quartett sowie die Pianisten J. Pembaur, M. van de Sandt und der Cellist J. Klengel.

Breslau. Der Verein Breslauer Musiklehrer und -lehrerinnen hat beschlossen, ab 1. April 1920 das Mindesthonorar für Anfänger bei einer Stunde wöchentlich auf 12 Mark pro Monat einschließlich Ferienzahlung festzusetzen, um der bisher unwürdigen Bezahlung der Berufsmusiklehrer ein Ende zu machen.

Breslau. Hans Batteux vom hiesigen Stadttheater und Elise von Catopol von der Berliner Staatsoper sind zu einer Konzertreise nach Schweden, Norwegen und Dänemark eingeladen.

Dresden. Der Haushaltausschuß der sächsischen Volkskammer hat sich grundsätzlich einverstanden erklärt, daß dem größten Teil der Angestellten der Dresdener Oper und des Schauspielhauses die Eigenschaft als Staatsdiener verliehen wird.

Dresden. Paul Graeners heitere Oper „Schirin und Gertraude“ gelangt am 17. April an der Sächsischen Landesoper zur Uraufführung.

Frankfurt a. M. Waldemar v. Baußnern hat eine zweiaktige musikalische Komödie „Der Satyros“ (Dichtung von Goethe) vollendet.

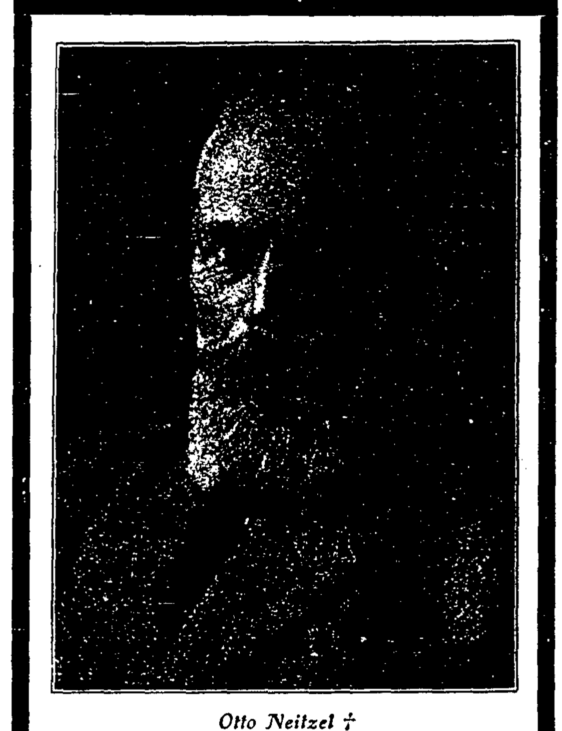
Freiburg i. Br. Zur Feier des 800jährigen Gründungsjubiläums der Stadt wird in der Zeit vom 19. bis 26. Juni im Stadttheater eine Festspielwoche abgehalten, in der Hans Pfitzners „Palestrina“ mit Solisten verschiedener großer Bühnen und unter Pfitzners Leitung zum ersten Male zur Aufführung kommt. Die Regie liegt bei Richard Gsell aus Mannheim, der für nächsten Winter als Spielleiter nach Freiburg verpflichtet ist.

Gera. Die geraische Regierung hat dem Hofkapellmeister Heinrich Laber, früher in München, den Titel Professor verliehen.

*Graz. Zahlreiche Verehrer der Kunst des Tonmeisters Camillo Horn gründeten nach Wiener Vorbild einen „Grazer Camillo-Horn-Bund“, der mit einem Kompositionsabende großen Erfolg hatte und dem Tondichter viele neue Freunde zuführte.

*Jena. Der Pianist Willy Eickemeyer, Direktor des Konservatoriums, wurde von der Weimarer Regierung zum Professor ernannt. Prof. Eickemeyer war Schüler Reisenauers am Leipziger Konservatorium.

Köln a. Rh. In der Wandelhalle des Opernhauses fand für die Angehörigen und Freunde Otto Neitzels eine stimmungsvolle Trauerfeier statt. Kompositionen des Verstorbenen gestalteten die Feier zu einer wirkungs- und weihevollen Stunde.



Otto Neitzel †

Köln a. Rh. Der hiesige Geiger Maurits van den Berg ist vom Berliner Philharmonischen Orchester zum Ersten Konzertmeister berufen worden. Köln verliert mit ihm einen strebsamen, vielversprechenden Künstler.

*Leipzig. Die „Serenade (B-Dur) für kleines Orchester“, 33. Werk des Leipziger Komponisten Curt Beilschmidt, soll Ende April durch das Kammerorchester der Staatsoper unter Leitung von Kapellmeister Wolfgang Retslag in Berlin zur Uraufführung kommen.

Leipzig. Die Oper bereitet die Uraufführung der dreiaktigen romantischen Oper „Der Jungbrunnen“ von Bernhard Schuster, dem früheren Herausgeber der Berliner Halbmonatsschrift „Die Musik“, vor.

Leipzig. Paul Graener hat die Berufung ans Leipziger Konservatorium als Lehrer der Meisterklasse für Komposition in Nachfolge Max Regers angenommen. Die Leiterin einer Ausbildungsklasse an der Staatlichen Musikschule in Weimar, Lilli Kroeber-Asche, ist in gleicher Stellung nach Leipzig verpflichtet worden. Die Künstlerin, in Paris von deutschen Eltern geboren, ehemalige Schülerin von Prof. Robert Teichmüller, hat sich in früheren Jahren namentlich als feinsinnige Schumann- und Brahms-Spielerin einen Namen gemacht und sich mit der von ihr gegründeten Weimarer Kammermusik mit dem Leipziger Gewandhausquartett große Verdienste um die systematische Einführung der Brahmsischen Kammermusik in der Lisztstadt Weimar erworben.

Leipzig. Friedrich Stade, der durch seine geistvolle Gegenschrift gegen Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ und die instruktive Partiturausgabe von Bachs Wohltemperiertem Klavier in der Edition Steingräber bekannt gewordene langjährige Sekretär der Leipziger Gewandhaus-Konzertdirektion und Organist an Leipzigs St. Petri, ist am 1. April nach 40 jähriger Organistentätigkeit in den Ruhestand getreten.

Magdeburg. Der Direktor des Magdeburger Stadttheaters, Heinrich Vogeler, ist nach Übernahme des Wilhelm- und Viktoriatheaters auf die Stadt zum städtischen Theaterintendanten bestellt worden.

Mainz. Die Stadtverordnetenversammlung hat beschlossen, eine Städtische Musik-Hochschule ins Leben zu rufen. Die Leitung soll einem ersten Fachmann übertragen werden, der auf dem Wege der Ausschreibung zum Herbst gewonnen werden soll. Die neue Hochschule soll in der Hauptsache durch Stiftungen sich selbst erhalten.

Mainz. Kapellmeister Albert Gorter wurde zum Generalmusikdirektor ernannt.

Neuyork. In der Metropolitan-Opera hat man als erste Wagner-Oper nach dem Kriege den „Parsival“, und zwar, damit der deutsche Ursprung und Charakter des Werkes nach Möglichkeit abgeschwächt wurde, in einer englischen Übersetzung gegeben. Auch sonst war man bemüht, daß die Aufführung nur ja jedes deutschen Charakters entkleidet wurde. Der dirigierende Herr Bodanzky wurde als „Tscheche“ und die dem Deutschtum freilich ohnehin untreu gewordene Frau Matzenauer als amerikanische Bürgerin ausgegeben. Alle anderen Mitwirkenden waren eo ipso Nichtdeutsche. Die Übertragung ins Englische stammt von dem bekannten Neuyorker Kritiker H. E. Krehbiel. Sie fand übrigens bei der Kritik, die überhaupt sehr viel an der Wiedergabe des Werkes auszusetzen hatte, wenig Gnade.

Nürnberg. Der 7. Fortbildungskurs für Schulgesang findet vom 19. bis 22. Juli 1920 statt. Durch staatliche, städtische und kirchliche Behörden empfohlen, erfreute sich der letzte Kurs einer Teilnehmerzahl von 151 Zuhörern: Geistlichen, Lehrern und Lehrerinnen an Volks- und höheren Schulen, Gesanglehrern und -lehrerinnen, Schulaufsichtsbeamten, Organisten, Chordirigenten und Kantoren. Behandlung der Gebiete: Atemtechnik, Stimmbildung, Treffsingen, Rhythmik und Dynamik, Theorie und praktische Einführung. — Nähere bereitwilligste Auskunft durch den Kursleiter: Gesanglehrer Joseph Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20.

Weimar. Hofkapellmeister Dr. Peter Raabe, Leiter der Staatskapelle, hat den Auftrag erhalten, Ende April an drei Abenden Wagners „Tannhäuser" in Amsterdam, Rotterdam und im Haag zu dirigieren.

Wien. Wie der „Österreichische Bühnenverein" mitteilt, ist der sogenannte Theaterrat in Wien aufgelöst worden, zu dem sich die Schauspieler des Bühnenvereins, die Organisation des technischen Bühnenpersonals „Union" und der Musikerverband zusammengeschlossen hatten.

Wien. Der 1905 gegründete Janko-Verein, welcher durch Konzerte, belehrende Vorträge, Verleihung von Studienbeiträgen, Überlassung von Klavieren zu ermäßigten Preisen an Minderbemittelte und durch Herausgabe von erläuternden Schriften die Verbreitung der Janko-Klaviatur fördern will, hielt am 21. März l. J. die 11. ordentliche Hauptversammlung ab, wobei Obmann Friedrich Weißhappel in ergreifenden Worten Jankos Leben und Erfinderschicksal schilderte sowie über die bisherige mühevolle, rastlose Tätigkeit des Vereines berichtete. — Vorher fanden unter Mitwirkung verschiedener Kunstkräfte Musikvorträge statt, bei welchen der herrliche Flügel mit Janko-Klaviatur von C. Goetze-Berlin allgemeine Bewunderung erregte.

Wien. Direktor Felix Weingartner ist auf der Rückreise aus Rumänien, wo er mit außerordentlichem Erfolge als Operndirigent gastiert hat, in Mailand eingetroffen, und wurde eingeladen, in mehreren Städten Italiens in der ersten Aprilhälfte Opernaufführungen zu leiten. Er wird vor allem in Florenz Wagners „Walküre" dirigieren.

Wien. Julius Bittners neues Mimodrama „Die Todestarantella" (Uraufführung) und Jan Brandts Buys Oper „Micareme" werden im Mai dieses Jahres in allen größeren Städten der Schweiz aufgeführt. Eine Anzahl erster Künstler werden in den Hauptrollen beschäftigt sein. Die musikalische Leitung hat Hans Otto Voigt. Das Orchester setzt sich aus Musikern der Staatsoper, des Konzertvereins, der Volkoper, des Tonkünstlerorchesters usw. zusammen. Die erste Aufführung der beiden Werke ist am 10. Mai am Stadttheater in Zürich.

Wien. Hans Gal, der Komponist der komischen Oper „Der Arzt der Sobeide", hat eine Musik zu Levetzows Drama „Rut" geschrieben, die Ende März an der neuen Wiener Bühne unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung kommt.

Würzburg. Der Direktor des Konservatoriums der Musik, Hofrat Max Meyer-Olberleben, feierte am 5. April den 70. Geburtstag. Der Akademische Senat der Julius-Maximilians-Universität in Würzburg ernannte ihn zum Ehrenmitglied der Universität.

Zürich. Unter dem Titel Hegarpreis des Konservatoriums für Musik in Zürich ist dem Institute durch Herrn Alfred Rüegg von Zürich, zurzeit in Singhampton N. Y., und dessen Tochter Frau Marga Klatte geb. Rüegg in Amsterdam „aus Dankbarkeit für den seinerzeit erhaltenen Musikunterricht und in aufrichtiger Verehrung für Herrn Dr. Friedrich Hegar in Zürich" die Summe von 5000 Fr. gestiftet worden. Zweckbestimmung dieser Stiftung ist, Schweizerbürgern und -bürgerinnen, die das Musikstudium als Berufsstudium betreiben, ein Freisemester zu gewähren. Die Art dieser Freiplätze wechselt jedes Jahr, so daß pro 1920 ein solcher für Klavier, pro 1921 einer für Violine usw. zur Vergebung gelangt. Zur Bewerbung, über deren nähere Bedingungen das Sekretariat des Konservatoriums (Florhofgasse 6) nähere Auskunft erteilt, können sich sowohl Schüler des Institutes selbst, als auch Musikstudierende außerhalb desselben melden.

Scherzecke

ANEKDOTEN
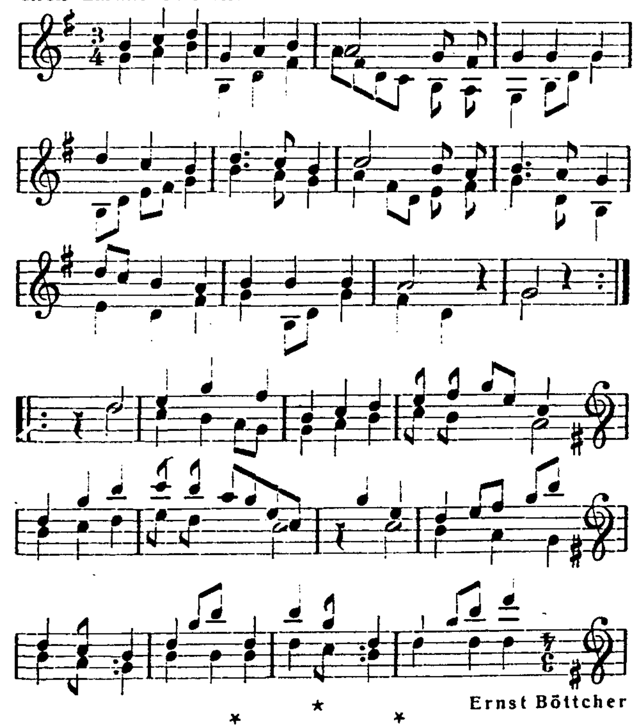
Mitgeteilt von Mathilde v. Leinburg.

Ein wenig taktvoller Freund bedauerte Brahms einmal wegen seiner hochgradigen Kurzsichtigkeit. „O, da mache ich mir gar nichts daraus," lachte der große Hamburger, „im Gegenteil; ich sehe die Menschen auf der Straße nicht so scharf, deshalb sehe ich viel mehr hübsche Mädchen, als die anderen Leute!"

Der Wiener Klavierpädagoge Hans Schmitt mußte einmal alle seine Ueberredungskünste aufbieten, um der Mutter einer sehr talentvollen Schülerin begreiflich zu machen, daß ein Pianino für das Spiel ihrer Tochter nicht mehr genüge, sie müsse unbedingt einen Flügel haben. „Ach, Herr Professor, es ist mir doch nur wegen dem Platz im Salon, aber ich werde halt schauen, daß ich einen Flügel bekomme, der nach links geschweift ist."

Musikalisches Scherzrätsel

Wie sind die Takte nachstehenden kleinen Musikstückchens umzustellen, damit ein allbekanntes Volksliedchen daraus entsteht?



Ernst Böttcher

* * *

SCHERZE

Die süße Last. Vor Beginn des Konzertes bemerkt der Kapellmeister einen Musiker mit sehr zerdrückter Hose. „Mit dieser Hose sitzen Sie am Podium?" bemerkte der Kapellmeister. „Höchste Zeit ist es, daß Sie die Hose aufplätten lassen!" Der Musiker sieht an seinem Beinkleid hinab und sagt entschuldigend: „Herr Kapellmeister, das kommt von dem vielen Sitzen." „Unsinn, Sie sitzen doch nicht auf dem Vorderteil der Hose?" „Ich nicht, aber meine .....!"

Jedem das Seine. Ein Posaunist kam zum Pfarrer, um ihm mitzuteilen, daß er demnächst heiraten wolle. „Das ist löblich, mein Freund," sagte der Pfarrer. „Nun hoffe ich auch, daß Sie zu Hause eine Bibel haben?" „Nein, Hochwürden," meinte erstaunt der Posaunist. „Haben Sie denn eine Posaune im Hause?"

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M. 5.—. Nach dem Auslande M. 20.— Bei Zusendung vom Verlag 75 Pf. für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt M. 2.—, für das Ausland M. 4.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag – Verantwortlicher Schriftleiter *Wolfgang Lenk*. Für den Anzeigenteil verantwortlich *Oswald Müller*.

Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.

Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 9 — *Leipzig, Sonnabend, den 1. Mai* — 1. Maiheft 1920

Neue Bahnen der Tonkunst

Von Dr. jur. phil. mus. H. R. Fleischmann, Wien

Die mächtige, in ihren endgültigen Auswirkungen noch gar nicht absehbare Umwälzung, die sich gegenwärtig auf dem Gebiete der Tonkunst vollzieht, erregt das Musikempfinden weitester Kreise in einem bedeutend stärkeren Maße, als dies bei einer rein künstlerischen Frage jemals stattgefunden hat. Eine Reise durch Deutschland, die mich eben mit musikalischen Persönlichkeiten verschiedenster Richtung zusammenführte, bewies hierbei auffällig, mit welcher Leidenschaft man im Reiche dieser bald mit Expressionismus, bald mit Futurismus, Kubismus und sogar mit Dadaismus bezeichneten Erscheinung entgegentritt, welche Forderungen man von ihr ableitet und — wie oft das Wesen derselben noch vollständig verkannt wird. Vielleicht gelingt es nachfolgenden Ausführungen, einen Beitrag zum Verständnis und zur Klärung dieser Bewegung zu geben, die unsere gesamte Tonkunst in vollkommen neue Bahnen leiten will.

Die ganze Bewegung ist zunächst aus dem Geiste der Zeit heraus zu erklären. Niemals stand der Künstler noch so stark im Mittelpunkte der Welt wie gerade heute. Zweifellos hat jede Kultur- und geschichtliche Epoche auch ihren besonderen musikalischen Charakter gehabt. Es wäre interessant, einmal die Zusammenhänge festzustellen und zu untersuchen, inwieweit z. B. Sebastian Bachs tief innerliche Polyphonie eine künstlerische Ausstrahlung kleinbürgerlicher, ruhevoll-beschaulicher Lebensartung gewesen ist. Daß die unvergänglichen Werke unserer klassischen Meister zu einer Zeit geschaffen wurden, in der auch die Dichtkunst zu herrlichster Entfaltung gelangt ist, hat wohl die gleichen Gründe wie die Tatsache, daß Wagners Götter- und Heldengestalten zur Zeit höchsten nationalen Triumphes und Siegesbewußtseins entstanden sind. In den ersten, erfolgreichen Jahren des Weltkrieges hat man sich oft die bange Frage vorgelegt, weshalb wohl der sehnsüchtig erwartete Verkünder all unserer geleisteten Heldentaten ferngeblieben ist. Jetzt wissen wir, daß der tiefe Sinn dieses ungeheuerlichen Ringens weniger in der Frage, ob Sieg oder Niederlage, zu suchen ist, als vielmehr in der sturmvollen Bewegung, die rücksichtslos veranstaltete Einrichtungen hinweggefegt und an deren Stelle neue Gebilde aufgerichtet hat. Ähnliches vollzieht sich nun auch in der modernen Tonkunst, die, ganz unbefangen betrachtet, ein getreues, erstaunlich treffsicheres Abbild unserer Zeit ist und für jeden stärkeren und unvoreingenommenen Beobachter dieselben ins Künstlerische übersetzten Merkmale aufweist, die, unter Zersetzung und Auflösung des Althergebrachten, auch unserem politischen Leben anhaften.

Man ist in Deutschland vielfach der Ansicht, daß es sich bei dieser Bewegung im großen und ganzen um eine rein Wiener oder allenfalls auch deutsch-österreichische Erscheinung handelt. Mit Unrecht;

denn dieselben Flammenzeichen, die bei uns auflodern und das kühne Schaffen Schönbergs und Schrekers durchglühen, brennen auch anderwärts: in Frankreich, Italien, in Rußland, Ungarn und in der Tschechoslowakei, wo die Ravel, Malipiero, Respighi, Casella, Busoni, Strawinsky, Béla Bartók, Zoltan Kodaly, Suk, Novák, Zemlinsky usw. die tragenden und richtunggebenden Größen der neuen Bewegung sind.

Für uns Deutsche zeigt die Bahn der neuen Tonkunst allerdings vorläufig nach Wien. Vielfach herrscht dabei die Meinung vor, daß dieselbe durch das Schaffen Gustav Mahlers eingeleitet wurde. Diese Anschauung ist jedoch nur insofern richtig, als Mahler wohl als einer der ersten Musiker die damals erst im Keime vorhandene Bewegung erkannt und eifrig gefördert hat, ohne sich ihr eigentlich schaffend anzuschließen. Daher auch die glühende Liebe und Verehrung, die alle ihre Vertreter und Anhänger in gleichem Maße zu Mahler hegen. Als Bannerträger müssen vielmehr, wie bereits kurz erwähnt, Arnold Schönberg und Franz Schreker betrachtet werden. Beide Vorkämpfer als Brennpunkte, aus denen sich eine stets wachsende, weitere Zahl gleichgearteter Begabungen herauskristallisiert. Es wäre jedoch weit gefehlt, anzunehmen, daß das Schaffen beider Künstler sich in seinem ganzen Ablaufe auf einer und derselben Linie bewegt. Ihre musikalischen Eigenarten verschmelzen keinesfalls zu einer einzigen, gemeinsamen Einheit; sie bleiben getrennte Pole, deren zündende Wirkung sich durch ganz verschiedene Melodien auf die Umwelt überträgt. Man vergleiche zu diesem Behufe etwa beispielsweise die beiden Kammersinfonien Schönbergs und Schrekers, bei denen ich empfehlen würde, sie an einem Abend hintereinander aufzuführen, weil in diesen Werken die divergierenden Charakteristiken am ausgeprägtesten hervortreten, während diese Erkenntnis in anderen Fällen schon deshalb schwieriger ausfallen muß, da Schreker bekanntlich in erster Linie als Opernkomponist, Schönberg auf dem Gebiete der Klavier- und Kammermusik revolutionär gewirkt hat.

Das Schaffen Schönbergs und Schrekers beeinflußt nun in stärkstem Ausmaße die Produktion einer ansehnlichen Gruppe jüngerer Komponisten, die, je nach ihrer Verteilung, eine Schule „Schönberg" oder „Schreker" bilden. Zu ersterer gehören u. a. Egon Wellesz (Streichquartett, Oper „Girnara", Lieder und Klavierstücke); ferner Anton v. Webern (Orchesterstücke), Alban Berg (Klavierwerke, Orchesterstücke, Lieder) und Paul Pisk (Orchesterlieder, Chöre, Klaviersonate); die bedeutendsten Schreker-Schüler sind: Wilhelm Grosz (Streichquartett, Japanische Lieder, Orchesterstücke), Alois Hába (Klaviersonate, Scherzo für Klavier), Josef Rosenstock (Klavierkonzert, Klaviersonate), Ernst Kanitz (Lustige Ouvertüre, Kammermusiklieder), Felix Petyrek (Klavierstücke und Lieder) usw. Die Werke all der Genannten wurden bereits wiederholt in Wien und auswärts aufgeführt. Inwieweit diese Wiener Richtung in allernächster Zukunft anläßlich der Ernennung Franz Schrekers zum Direktor der akademischen Hochschule in Berlin und der bevorstehenden Berufung Schönbergs als Lehrer nach Holland auch fernerhin bloß lokalen Charakter tragen und nicht etwa ihren Schwerpunkt verlegen wird, läßt sich im Augenblick, da diese Zeilen geschrieben werden, noch nicht mit Gewißheit feststellen.

Wichtig ist, daß die neue Bewegung auch literarisch ihre Auswertung und Ausdeutung erfährt. Paul Bekker hat in seinen bekannten, Aufsehen erregenden Schriften, darunter namentlich in seiner „Neuen Musik" (Tribüne der Kunst und Zeit, herausgegeben von Kasimir Edschmid, Berlin 1919, Erich Reiß Verlag) in großen Zügen einen vortrefflichen Überblick gegeben und, unter Vermeidung jeglichen Schlagwortes, rein sachlich, das Eigentliche hervorgehoben und dargestellt. In Wien erscheinen seit einiger Zeit die der neuen Bewegung gewidmeten, unter der sachkundigen Leitung Otto Schneiders stehenden „Musikblätter des Anbruch", und in Berlin erweist sich Hermann Scherchen immer mehr als begeisterter Apostel der neuen Richtung, deren Fürsprecher daselbst das jüngst gegründete Organ „Melos" geworden ist. Wenn nun vollends seit kurzem eigene Musikgesellschaften ins Leben gerufen werden, um der neuen Kunst zu dienen, wenn das Musikleben selbst in diesem Sinne orientiert, organisiert und aufgebaut wird, so ist kein Zweifel, daß die neue Bewegung, aus unbedeutenden Anfängen hervorgehend, immer mehr an Boden gewinnt und heute mit ihr bereits als einer durchdringenden feststehenden, nicht mehr tilgbaren Tatsache unserer Tonkunst gerechnet werden muß.

Woher mag es nun kommen, daß der neuen Bewegung so vielfach Verständnislosigkeit oder, was noch schlimmer ist, blinder Haß und stärkste Kampfsucht entgegengebracht wird? Die Gründe sind vornehmlich zweierlei: Zunächst liegt die Ursache darin, daß Musiker und Musikfreunde sich schon nach Anhören oder Durchspielen von ganz wenigen Werken ihr endgültiges Urteil bilden wollen. Wo es sich aber um so neuartige, unser bisheriges Tonempfinden ableitende und an seine Stelle ein von dem Übereinkommen abstrahiertes Auffassungsvermögen setzende Erscheinungen und Klanggebilde handelt, genügt nicht ein bloß einmaliges, nachlässiges Hinhorchen. Arnold Schönberg hat daher auch in den Konzerten des in seinem Sinne wirkenden Vereines die Einführung getroffen, daß jedes Werk nacheinander an dem-

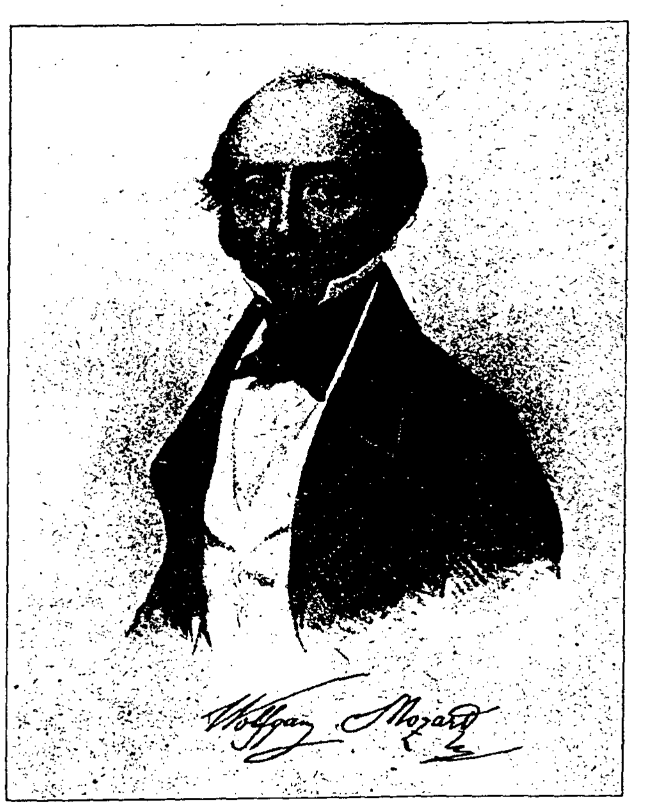
selben Abende wiederholt aufgeführt wird. Es empfiehlt sich ferner, bei dem Studium eines Komponisten der neuen Richtung, vom ersten Opus beginnend, fortschreitend zu den späteren Schöpfungen zu gelangen, um Ohr und Empfindung an das Neuartige allmählich und ohne Überhast zu gewöhnen. Versuche und Beobachtungen, die diesbezüglich angestellt wurden, haben ergeben, daß bei diesem Vorgehen die Einstellung auf die neue Musik ohne merkliche Schwierigkeit erfolgen konnte und das Verständnis auch für die fortgeschrittensten und kompliziertesten Werke der neuen Bewegung ungemein erleichtert wurde. Haß und Kampfsucht hingegen gehen auf zwei Quellen zurück. Auf jene bewußt Rückständigen und in Starrheit Verharrenden, die jedem Fortschritt feind sind, und auf jene, denen die Bewegung nicht als Brücke zu einer neuen Kunst, sondern als Verletzung ihrer eigenen Persönlichkeit und Anschauung, als Herausforderung, Anklage und Protest erscheint.

Wir leben in einer Zeit des Überganges. Niemand weiß, wohin wir steuern. Das feste Ufer der Tradition haben wir verlassen und treiben ungewiß auf hoher See; noch im unklaren, wann wir den anderen Strand erreichen werden. Es brodelt und schäumt im Hexenkessel. Was sich schließlich daraus entwickeln wird, — wer kann es wissen? Erwartet uns ein Kompromiß, die moderne Übertechnik im Verein mit musikalischem Inhalte, oder bauen wir erst Vorstufen, auf denen uns einst das sehnsüchtig erwartete Genie zu dem Heiligtum der augenblicklich erst gefühlten und kaum geahnten neuen Kunst emporführen wird? Ohne Kenntnis hiervon, muß jedoch unsere Losung sein: Das Schaffen unserer Neuerer teilnehmend verfolgen und ihren Werdegang nicht hemmen, der Entwicklung ihrer Kunst vielmehr freien Lauf lassen.

Karlsbader Musikdenkmäler

Von M. Kaufmann, Karlsbad

Der Weltkurort Karlsbad nimmt gegenüber vielen anderen Städten seiner Art eine Ausnahmestellung ein, da in diesem internationalen Badeorte nicht nur hervorleuchtende Söhne der engeren Heimat, sondern auch hervorstechende Personen, welche hier zum Kuraufenthalte weilten, Ehrung finden. Ehrung in Form von Denkmälern oder wenigstens Gedenktafeln. Auch Größen aus dem Musikleben wurden dabei nicht vergessen.



I. Wolfgang Amadeus Mozart (der Sohn)

Im Karlsbader „Mozartparke“ liegt die Begräbnisstätte des Sohnes unseres großen Mozart, welcher wie sein Vater Wolfgang Amadeus hieß.

Früher ein Friedhof im Weichbilde der Stadt, wurde vor wenigen Jahren diese Begräbnisstätte aufgelassen und der frei gewordene Platz in eine Parkanlage mit der Bezeichnung „Mozartanlagen“ umgewandelt. Das Grab Mozarts blieb unverändert erhalten.

Mozarts Sohn kam am 17. Juni 1844 in Begleitung seines jungen Freundes, des Pianisten Ernst Pauer, zum Kurgebrauche nach Karlsbad[1]).

Mozart war schon seit dem Jahre 1838 leidend, und als seine Magenverhärtung mehr und mehr fortschritt, kam er als schwer Kranker in die Sprudelstadt. Ernst Pauer konnte hier von den zu Rate gezogenen Ärzten nur die Nachricht hören, daß des Patienten Tage gezählt seien. Am 29. Juli 1844, abends 9 Uhr schloß Mozarts Sohn die Augen für immer, betrauert und beweint von einer einzigen Person, Ernst Pauer. Am 31. Juli schritt der junge Pianist als einziger Mensch dem der Verlust Mozarts nahe ging, hinter dem Sarge.

Fälschlicherweise bezeichnen viele Nachschlagswerke den 30. Juli

[1]) Siehe: „N. Z. f. M.“ 1915, Wolfg. Amad. Mozart der Sohn von M. Kaufmann.

als Sterbedatum. Der Auszug aus der Karlsbader Sterbematrikel besagt aber verläßlich:

Mozart, Wolfgang Amadeus, Ehrenkapellmeister des Mozarteums in Salzburg, geb. aus Wien, ledigen Standes, ist in Karlsbad Nr. 448 am 29. Juli 1844 um 9 Uhr abends im Alter von 53 Jahren an Magenverhärtung gestorben und am 1. August 1844 begraben worden.



Mozarts Grab

Ein schlichtes Grabdenkmal, geziert mit einer von einem Kranze geschmückten Lyra, ließ die Freundin Mozarts, die Gubernialrätin Baronin Josefine Cavalcabo, geb. Gräfin Castiglione herstellen. — Auf dem Grabdenkmale befindet sich eine von Franz Grillparzer stammende Inschrift. Der erste Entwurf Grillparzers lautete:

Des großen Mozart Sohn, die Welt hat ihn vernachlässigt wie seinen Vater, obwohl sie ihm nur Vorzüge und keine Größe zu verzeihen hatte.

Ein anderer Entwurf (im Besitze Anton Sauers) hatte folgenden Wortlaut:

Sohn des großen Mozart, Tonkünstler, wie er, und reich begabt, war sein Name ein Glück, zugleich ein Unglück; denn er glaubte ihn nur durch Schweigen ehren zu können.

Erst die dritte Fassung kam auf den Gedenkstein:

Wolfgang Amadeus Mozart, Tonkünstler und Tonsetzer, geb. 26. Juli 1791, gestorben am 29. Juli 1844. Sohn des großen Mozart, ähnlich dem Vater an Gestalt und edlem Gemüte. Der Name des Vaters ist seine Grabschrift, so wie seine Verehrung des ersteren der Inhalt seines Lebens war.

Der Karlsbader Musikverein nahm sich der Grabstelle Mozarts an und sorgt für die Erhaltung. Im Bilde sei die Begräbnisstelle vorgeführt. Das weitere Bild zeigt das von Kriehuber gestochene Portrait Mozarts.



Haus „Johannes Brahms in Karlsbad“

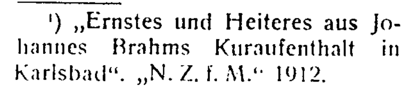
II. Brahms-Gedenktafel

Zu den Karlsbader Kurgästen zählte auch Johannes Brahms[1]). Am 3. September 1896 kam er nach Karlsbad. Ebenso wie Mozart, ließ auch Brahms seine Krankheit in solchem Maße anwachsen, daß dem Zustande eine Karlsbader Kur machtlos wurde. Nach genauer Untersuchung konnte der Karlsbader Arzt auf eine Anfrage Hanslicks nur berichten, daß nach längerer Beobachtung das Vorhandensein einer bedeutenden Leberschwellung mit vollständigem Verschluß der Gallengänge konstatiert wurde und als Folgeerscheinung Gelbsucht und Verdauungsbeschwerden auftreten, so daß der Zustand des Kranken als recht ernst bezeichnet werden mußte.

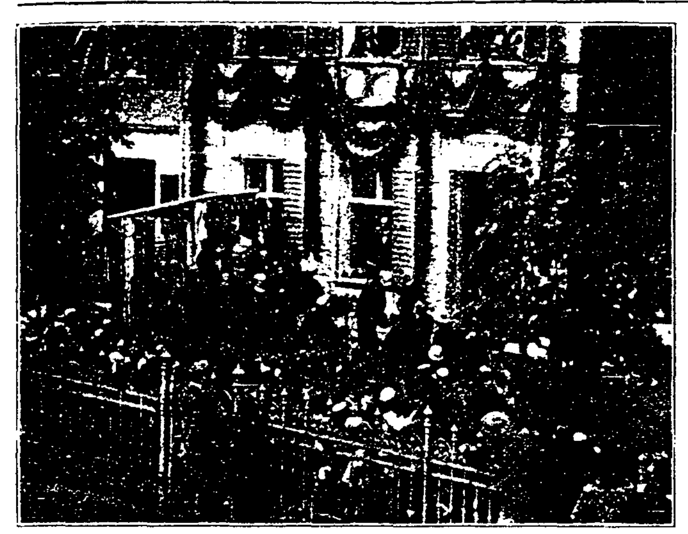
Brahms erkannte den Ernst seines Leidens nicht und wollte im März des folgenden Jahres abermals zur Kur nach Karlsbad kommen.

Er kam nicht wieder . . .

Das Zimmer, welches Brahms in Karlsbad in einem mit „Brüssel“ beschildet gewesenen Hause in der Hirschensprunggzeile bewohnte, wird von dem Hauseigentümer unverändert belassen und ist als „Brahmszimmer“ mit einer nach der Natur von dem Maler Willy von Beckerath ausgeführten Kreidezeichnung „Brahms am Flügel präludierend“ geschmückt, welche die Brahmsverehrerin Frau von Beckerath für das Zimmer widmete. Die beigegebenen Bilder zeigen das Haus „Brüssel“, welches jetzt in „Johannes Brahms“ umgetauft ist, die am Hause angebrachte Gedenktafel und die Feierlichkeit



[1]) „Ernstes und Heiteres aus Johannes Brahms Kuraufenthalt in Karlsbad“. „N. Z. f. M.“ 1912.



Johannes Brahms-Gedenktafel
Feierlichkeit bei der Gedenktafel-Enthüllung



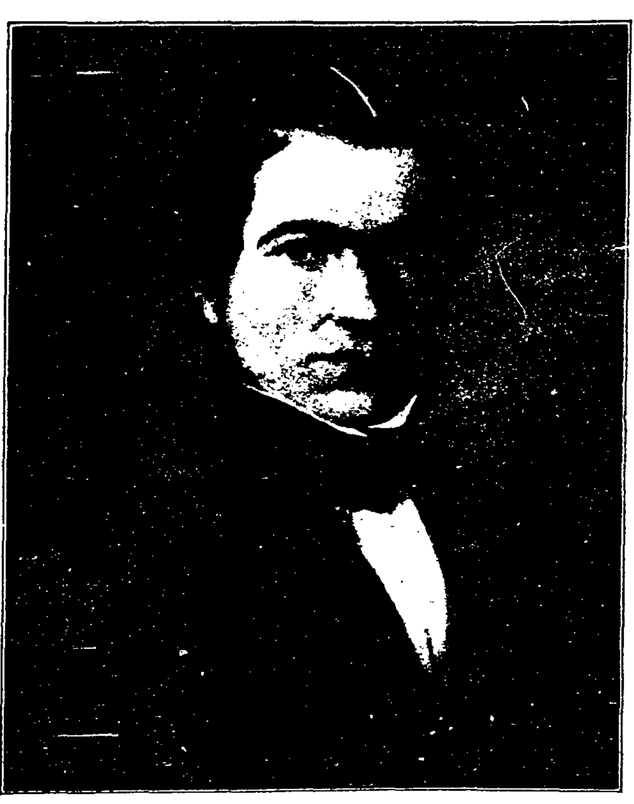
Brahms-Medaillon
am Wohnhause Johannes Brahms in Karlsbad
Medaillon von Scharff in Wien hergestellt

bei der Enthüllung der Gedenktafel. Der Brahmskopf stammt von dem Wiener Medailleur Scharff.

III. Josef Labitzky-Gedenktafel

Musikalische Nachschlagswerke verzeichnen wohl Josef Labitzkys Namen, doch kahle, dürre Worte sind es, die diesem hervorragenden Tanzkomponisten gewidmet sind. Dr. Batka sagt in seiner „Allgem. Geschichte der Musik" (Bd. II), daß nach dem Beispiele von Strauß und Lanner Josef Labitzky ein eigenes Tanzorchester errichtete und als Komponist auf seine Art große Beliebtheit erlangte. Josef Labitzkys allzugroße Bescheidenheit war es, welche hemmend auf eine größere Beliebtheit in weiteren Kreisen wirkte. Von den vielen, vielen hunderten Kompositionen blieb der allergrößte Teil ungedruckt, und so kam es, daß seine musikalischen Arbeiten meist nur bei den Konzertvorträgen seines Orchesters gehört wurden. Es dürfte von Interesse sein, über Josef Labitzky[1]) einiges zu vermitteln. Er entstammte einer aus Preußisch Schlesien nach Böhmen eingewanderten Familie und wurde am 15. Juli 1802 in Schönfeld in Böhmen geboren. In jungen Jahren schon erhielt er Unterricht in allen Musikzweigen von dem damals in Deutschböhmen bekannten Pädagogen Veit. Vom Jahre 1820 an war er teils in Orchestern tätig, teils reiste er mit seiner Konzertkapelle. 1822 konzertierte er in München, 1824—25 in Wien, 1831 in Warschau. Im Jahre 1834 befand er sich mit seinem Orchester in Prag und trat mit seiner ersten Komposition, einer Reihe Walzer, betitelt „Zigeunertänze" in die Öffentlichkeit. Nach den aufmunternden Erfolgen, welche diese Komposition zu verzeichnen hatte, folgten rasch hintereinander weitere Tanzkompositionen, welche bei Eibel in München, Hofmann in Prag, Hofmeister in Leipzig, Riccordi Lucca in Mailand, Rob. Cooc in

[1]) Nicht zu verwechseln mit August Labitzky, Sohn Jos. Labitzkys.



Jos. Labitzky
Gemalt von Georg Kordik 1841. Original im Besitze der Frau Labitzky, Karlsbad

„Nach dem Beispiel von Strauß und Lanner gründeten zwei andere, nur wenig jüngere Österreicher, Joseph Labitzky 1835 in Karlsbad und Jos. Gungl 1843 in Berlin eigene Tanzkapellen und gelangten auch als Komponisten in ihrem Genre große Beliebtheit." Aus „Allg. Geschichte der Musik" von Dr. Rich. Batka, II. Band.

London usw. verlegt wurden. Der reizvolle fließende Melodienreichtum, die prikkelnde Rhythmik und die interessant gehaltene Instrumentierung verschafften diesen Kompositionen viele Erfolge. Im Jahre 1835 übernahm Labitzky die Leitung des Karlsbader Kurorchesters, dessen Ruf er weit verbreitete. Im Jahre 1839 wurde Labitzky mit seinem Karlsbader Kurorchester an den Hof nach Petersburg eingeladen. 1849 durchwanderte er mit seiner Kapelle fast alle Hauptstädte Norddeutschlands, überall Anerkennung findend.



Seine Kompositionen bestanden zumeist aus Walzern, Cotillons, Mazurkas, Galopps, Potpourris, Konzertstücken für verschiedene Blasinstrumente und aus einigen Kirchenmusikwerken. Als Tanzkomponist wurde er mit Lanner u. Strauß immer in einem Atem genannt.

Zum 100. Geburtstage Labitzkys (1902) fand in Karlsbad eine Gedenkfeier statt, wobei das Wohnhaus mit der im Bilde beigegebenen Gedenktafel geziert wurde. Die hier ebenfalls beigegebene Photographie Labitzkys stammt aus dem Jahre 1841 und ist von dem vortrefflichen Maler Georg Kordik, welcher auch Franz Liszt und Geibel malte, nach der Natur in Öl ausgeführt.

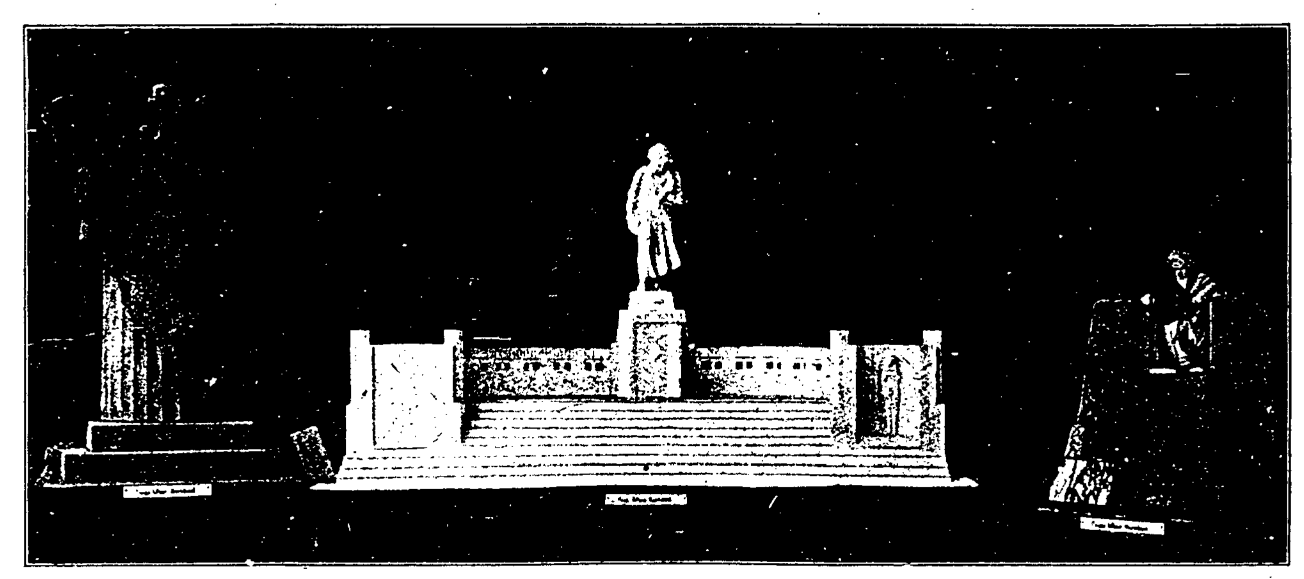
IV. Chopin-Gedenktafel

Karlsbader Kurgäste aus Polen unter Führung des ehem. österr. Abgeordneten Ritter von Gniewosz erinnerten sich der Anwesenheit Chopins in Karlsbad. Mit seinem Vater kam Chopin 1835 zum Kuraufenthalte nach Karlsbad. Die aus Spenden von polnischen Kurgästen hervorgegangene Erinnerungstafel sollte ursprünglich am Wohnhause Chopins angebracht werden. Die in Medaillonform von dem poln. Bildhauer Popiel ausgeführte Gedenktafel erwies sich aber zur Anbringung an das Haus („Havanna" betitelt) als zu schwer. So ließ sich die Stadtverwallung herbei, einen geeigneten Platz in einer Waldpromenade für die Chopin Gedenktafel, welche in feierlicher Weise im Beisein des Bürgermeisters, des Ritters von Gniewosz, des ehem. Ministers Franz v. Kossuth und vieler Chopinverehrer enthüllt wurde, zu widmen. Die Gedenktafel besteht aus einem Bronzerelief, den Kopf Chopins in Überlebensgröße darstellend, das auf einer kunstvoll ausgeführten Platte aus weißem Marmor befestigt ist und den Namen „Fr. Chopin" in goldenen Lettern eingemeißelt enthält.



V. Das projektierte Beethoven-Denkmal

Knapp vor Kriegsausbruch bildete sich ein Ausschuß Karlsbader Beethovenverehrer, welcher zur Erinnerung an die Anwesenheit Beethovens in Karlsbad, an die Schaffung eines groß angelegten Beethoven-Denkmals herantrat. Eine ausgeschriebene



Das projektierte Beethoven-Denkmal in Karlsbad

Beethoven-Denkmal-Konkurrenz wurde mit Modellen von einer Reihe hervorragender Bildhauer beschickt. Den ersten Preis errang das im Bilde hier vorgeführte Modell[1]). Der Bau des Denkmales wurde durch die Kriegswirren hinausgeschoben. Der Denkmalsausschuß nimmt aber demnächst seine Arbeiten neuerlich auf, so daß Aussicht vorhanden ist, das Denkmal in absehbarer Zeit entstehen zu lassen.

[1]) Von dem akad. Bildhauer Hugo Uher in Karlsbad. Unser Bild zeigt gleichzeitig zwei weitere Entwürfe desselben Bildhauers. Das in der Mitte stehende Modell wurde preisgekrönt und zur Durchführung angenommen.

Des „großen Trommel"-Schlägers Geburtstag

Eine tragikomische, aber wahre Geschichte von C. A. Raida

Auf der von Bad Flinsberg nach Friedeberg führenden Chaussee rollte eines Tages bei sengender Julihitze ein durch Sitzbretter zum Omnibus verwandelter, vollbesetzter Leiterwagen schwerfällig dahin, — von zwei müden Gäulen gezogen. Das Gefährt war außerdem noch mit Musikinstrumenten, wie großen Bässen, Trommeln, Pauken, verschiedenen Kisten und Kasten vollgepackt. — Die Insassen, einige zwanzig Herren, schienen ein gar ausgelassenes Völkchen zu sein; sie rumorten wie die Tollen, sangen und trieben allerhand Unfug. Sollte dies etwa ein auf der Vergnügungsfahrt begriffener Musikverein sein? — Nicht doch, es war die Flinsberger Badekapelle, welche sich zu einem „Gastkonzert" nach Friedeberg begab. — Der große Trommelschläger, Träger des poetischen Namens Pimpel (aus Leitomischel in Böhmen), hatte heute seinen Geburtstag gefeiert und etliche Lagen Bier spendiert, — so war die „Juchhe"-Stimmung einigermaßen erklärlich. Übrigens mußten sich die Leutchen verspätet haben; das Konzert sollte um 5 Uhr nachmittags beginnen, es fehlten nur noch zehn Minuten bis voll, und ein Drittel des Weges war noch zurückzulegen. Der Dirigent der Badekapelle, Musikdirektor Rolf, war, das ihm angebotene Break eines Kurgastes benützend, schon vor zwei Stunden nach Friedeberg gefahren, weil ihm dort noch einige geschäftliche Angelegenheiten zu erledigen blieben. Darum hatte er die pünktliche Abfahrt der Orchestermitglieder, der Instrumente und des Notenmaterials seinem getreuen Faktotum Pimpel übertragen, einem sonst äußerst gewissenhaften und zuverlässigen Menschen, der heute nur — leider — seinen Geburtstag feiern mußte! —

Im Garten des „Goldenen Hirsch" sollte das Konzert stattfinden. Schon hatte sich unter dem schattenspendenden Laubdach der großen Linden- und Kastanienbäume eine zahlreiche Hörerschaft eingefunden, welche aus Stadt und Land herbeigeströmt war, um den zu erwartenden musikalischen Genüssen ein willig Ohr zu leihen. Aber, o Jammer — noch immer war nichts von der konzertierenden Kapelle zu sehen, geschweige denn zu hören — und es hatte schon längst fünf Uhr geschlagen. —

Der dicke Dirigent lief mit angsterfülltem Gesicht, dessen Farbe bald der Bläue seines Taschentuches ähnelte, als brüllender Löwe umher — vom Garten nach der Straße, von der Straße nach dem Garten — er wußte sich keinen Rat und mußte dabei die ungestümen Frager immer noch beschwichtigen und beruhigen, während er selbst schon hätte aus der Haut fahren mögen. Entsetzliche Lage! Sogar das übrige Publikum, dessen Aufmerksamkeit erst durch die wütenden Gebärden des Musikdirektors erregt worden war, fing bereits an, sich über den Unglücklichen zu amüsieren. Da — es ist beinahe halb Sechs — wird auf der Chaussee eine große Staubwolke sichtbar, aus der sich allmählich die Umrisse des nahenden Gefährtes abheben. Erleichtert atmet Rolf auf; aus Leibeskräften weht er mit seinem Taschentuche, um zur Eile zu mahnen. (War es auch keine „Flagge der Liebe", — so doch sicher eine „wütenster Sehnsucht"!) Es scheint, als kämen die Gäule gar nicht vom Fleck; jede Minute wird zu einer Ewigkeit! Endlich holpert das schwere Gefährt heran, — nun ist es da. Eine Flut von Vorwürfen und Donnerwettern entladet sich über die Herren Musiker, welche wie begossen nach ihren Siebensachen suchen und möglichst schnell in dem Garten verschwinden, wo jeder Neueintretende vom Publikum mit einem lauten, vernehmlichen „Ah!" begrüßt wird.

Jetzt wendet sich die direktoriale Blitzschleuder gegen das Faktotum. „Pimpel! Das ist ein Skandal! So kann ich mich auf Sie verlassen?" „I bitt' Sie recht schön, lassen's mi' heit gehn, heit' is' mei' Geburtstag," erwidert der Angeredete ruhig, indem er fortfährt, die Instrumente und sonstigen Kasten mit einem Bediensteten des Hauses abzuladen. „Was, Geburtstag! Hier ist Konzert! Der Teufel hole Ihren Geburtstag!" polterte der empörte Dirigent.

„Schimpfen's net so viel und fluchen's net so sakrisch obendrein, das macht mich nervos, Herr D'rektor!.... Dann geht mir erst recht nix von der Hand!" Das schien dem D'rektor einzuleuchten, und da alles Schimpfen nichts bessern konnte, so mahnte er in gemäßigterem Tone: „Na, also, dann aber vorwärts, ein bißchen fix, wir haben

keine Minute mehr zu verlieren; das Weitere wird sich später finden!" — „I komm' schon, i komm' schon; geh's nur voraus, wir fahren die ganze G'schicht auf'm Handwagerl 'nein. Bis die Herrn Geiger eing'stimmt hab'n, sind wir schon da."

Unwillig vor sich hinbrummend, kehrt der Dirigent nach dem Garten zurück und betritt das Orchesterpodium, wo die Musiker bereits ihre Plätze eingenommen haben. Gleich darauf erscheint der Handwagen, von zwei Hausdienern gezogen und von Pimpel geschoben, auf der Bildfläche; das dankbare Publikum begrüßt dies Schauspiel mit einem kräftigen Halloh! „Is mer scho' so was vorkomme?! Ma schämt sich ja d' Seel aus'm Leib," stöhnt Pimpel vor sich hin, während die eigenartige Equipage am Orchester anlangt. Schnell wird sie ihrer kostbaren Last entledigt; das letzte Stück nimmt Pimpel auf und trägt es nach oben. Nun scheint alles da zu sein, und man beginnt mit dem Einstimmen. Da läßt sich plötzlich ein Flüstern und Wispern vernehmen; verstohlen sagt einer zum andern etwas, — das Hin- und Herreden wird immer lauter. Jetzt wird der Dirigent darauf aufmerksam. „Was ist denn los?" fragt er. „Die Noten!" ruft der erste Geiger. „Wir haben keine Noten!" wiederholen mehrere Stimmen im Chorus. Wie von einer Tarantel gestochen, fährt Rolf auf: „Pimpel!"

„Ja, was schaffen's?"

„Pimpel, wo sind die Noten?"

„Was denn?" erwidert der Angeredete verwirrt.

„Bomben — Element! Ich frage, wo die Noten sind?"

„Die Noten?!" Und Pimpels Gesicht wird immer länger.

„Mensch, Teufelsbraten, willst du mich rasend machen?!" tobt Rolf.

„Die Noten?!!.... die müssen doch da sein!" stößt Pimpel hervor und beginnt, am ganzen Leibe zitternd, den Orchesterraum abzusuchen.

„Jeschusch, Maria," ruft er plötzlich aus, „ich wußt' doch, daß heut' noch a Unglück g'schiecht!" Damit schlägt er sich vor den Kopf und droht schier umzusinken. „Die sind ja noch in Flinsberg, der ganze Pack liegt im Blauen Löwen, ... i wollt' mi' net davon trennen!"

Dem dicken Dirigenten rinnt der Angstschweiß von der Stirn; er bringt kein Wort mehr hervor und mit gläsernen Augen sucht er angstvoll auf dem Boden umher, ob nicht ein gütiger Erdschlund sich öffnen möchte, um ihn zu verschlingen!.... Dabei hatte das nichtswürdige Podium nicht einmal eine rettende Versenkung!

Ein Augenblick allgemeiner Zerschmetterung tritt ein. Der Sologeiger gewinnt als erster seine Fassung wieder. „Ich werde sie holen!" ruft er und stürzt fort.

„Schnell einen Wagen! Fahren Sie, daß die Funken sprühen!" schreit der Musikdirektor ihm noch nach, — dann sinkt er wie vernichtet in seinen Stuhl zurück. Im Hintergrunde liegt Pimpel gleichfalls auf einem Stuhl; er streckt die Beine lang von sich und ringt die Hände.

Das Publikum, welches allen Vorgängen folgte und dessen Geduld schon beinahe erschöpft ist, bemerkt, daß irgend etwas fehlt, wird unruhig, man hört sogar schon vereinzelte Pfiffe.

„So geht es nicht weiter! Wir müssen annoncieren!" ruft der Dirigent aufspringend. „Es muß dem Publikum mitgeteilt werden, daß das Konzert erst in einer Stunde etwa beginnen kann!" Mit großen Schritten läuft er auf und ab, wobei er Cello und Baß, die zu ihrer Sicherheit nur mühsam zu retirieren vermögen, in größte Gefahr bringt. — „Nein, diese Blamage," tobt er weiter, „aber ich annonciere nicht, ich rede keinen Ton! Pimpel hat die ganze Suppe eingebrockt, nun mag er sie aussessen, er soll selbst dem Publikum erklären, um was es sich handelt!" Und Pimpel wird trotz allen Sträubens aus seinem stillen Winkel hervorgeholt, vorgeschleppt und auf das Dirigentenpodium gestellt; da steht er nun, mit schlotternden Knien, wie ein armer Sünder. Auf einen Wink des Dirigenten bläst der Trompeter eine Fanfare.

Es wird dem Publikum klar, daß etwas angekündigt werden soll.

„Silentium! — Pst! — Still! — Ruhe!" tönen die Stimmen durcheinander. Pimpel zittert wie Espenlaub. — Lautlose Stille tritt ein. — Das verwirrt ihn erst recht. „Sprechen! Sprechen!" ruft das Publikum hinauf. Endlich beginnt Pimpel; die Stimme will ihm schier versagen: „Hochverehrt' — Hochverehrtes Pu — Publikum! Ich — ich — habe, — heit is nämlich mei Geburtstag!" — „Bravo! Wir gratulieren! Prosit!" rufen die Zuhörer unter schallendem Gelächter. Das ermutigt Pimpel, und er fährt fort: „Danke, danke sehr, — ja, und wissen's, wenn ma an Geburtstag feiert, dann is ma halt nit ganz beianand! So is mir's heit 'gangen. Und was a guter Musiker is, der vergunnt sich halt auch amol a Glasl Bier oder Wein, — da hab' ich meine Kollegen eing'laden, und wie wir da g'sessen sein, — da hab' i halt d' Noten vergessen! — Sie wer'n aber schon g'holt, alterieren's Ihna net; gestatten Sie die Freundlichkeit, — i bitt' Sie gar vielmals um Verzeihung und um a gütige Nachsicht. Hernach geht's Konzert glei' los, — und schön wird's, da d'rauf können's Ihna verlassen. Hab' die Ehr'! 'schamster Diener!"

Die Rede hatte einen Sturm von Jubel und höhnischem Beifall entfesselt; ziemlich beruhigt über das Gelingen seines ersten oratorischen Versuches, kehrte Pimpel auf seinen Platz zurück. Dann aber wurde ihm die Tragweite des Vorfalles erst klar, und das Beschämende seiner unverant-

wortlichen Vergeßlichkeit empfindend, saß er bald wieder wie leblos da und stierte ins Blaue. Die Orchestermitglieder verließen das Podium, der Dirigent ebenfalls, welcher gleich von mehreren Abonnenten umringt wurde; sie konnten alle über den einen Punkt, „wie das überhaupt nur möglich sei,“ nicht hinwegkommen. Der Trompeter kehrte als einer der letzten in den Garten zurück, nachdem er sein Instrument auf der Balustrade des Orchesterraums unter einem schützenden Lindenzweig niedergelegt hatte. Nur Pimpel rührte sich nicht vom Flecke und schien teilnahmlos gegen alles, was um ihn her vorging.

Im großen Publikum aber gärte und rumorte es; die einen lachten und spöttelten, andere schimpften, und wieder andere brachen auf, nachdem sie sich an der Kasse ihr Geld hatten zurückgeben lassen. Die Fahrt nach Flinsberg war selbst im schärfsten Trabe nicht unter drei viertel Stunden zurückzulegen; das machte — einen geringen Aufenthalt gar nicht gerechnet — für hin und her schon anderthalb Stunden. Im günstigsten Falle konnte also das für fünf Uhr angesetzte Konzert erst um sieben Uhr beginnen. — Freilich schien das dem Publikum etwas viel zugemutet. Wie daher seitens desselben dem armen Musikdirektor zugesetzt wurde, ist nicht zu beschreiben; er mußte bange Viertelstunden durchmachen, — vielleicht die schlimmsten, die er je erlebt. —

Pimpel saß unverwandt in seiner Ecke, büßend, wie Trübsal blasend, und nur hin und wieder sich verzweifelt durch seine Mähne fahrend. — Unzählige Male war schon der dicke Musikdirektor nach dem Ausgange gelaufen, um nach seinem Sologeiger auszuschauen. Er war aber immer wieder unverrichteter Sache in den Garten zurückgekehrt, als mit dem Glockenschlage Sieben der erlösende Retter nahte, — dieser hatte also an Fixigkeit das Menschenmöglichste geleistet. Schon von weitem zeigte er triumphierend den verhängnisvollen Notenpack. Im nächsten Augenblick umringten alle jubelnd den Sologeiger, als gälte es einen siegreichen Helden zu empfangen. Jetzt war auch Pimpel aus seiner Lethargie erwacht und schnell wie ein Wiesel rannte er seinem Kollegen entgegen, um ihm das Paket abzunehmen und etwas vor sich hinzumurmeln, wie: „Gott sei Dank, daß s' da sein!“ — Dann löste er schleunigst die umschließende Schnur, sortierte die einzelnen Musikstücke und begann die Stimmen auszulegen. Die Orchestermitglieder waren auf ihre Plätze zurückgekehrt, ebenso der Dirigent, welcher dem wackeren Sologeiger stumm, doch vielsagend, mit einem dankbaren Blick und Händedruck lohnte.

Das Publikum, soweit es noch vorhanden war, folgte mit erhöhtem Interesse allen Vorgängen und bereitete sich auf die Genüsse, die da kommen sollten, vor.

Endlich waren die Noten verteilt, eingestimmt war bereits; nun trat der Dirigent an sein Pult und klopfte zum ersten Male auf. — Die Anfangsnummer sollte Suppés Ouvertüre zur „Leichten Kavallerie“ sein, welche mit der bekannten Trompetenfanfare beginnt. In diesem kleinen Orchester war zwar nur eine Trompete besetzt, doch Hirle ist bekannt als ausgezeichneter Bläser. Alles spitzt die Ohren, als der Dirigent zum zweiten Male aufklopft, gleich darauf den Stab erhebt, und nach kurzer Pause, den Trompeter im Auge, den Niederschlag ausführt. Brrr! — Wie?! — Was war das? — Kein Ton kommt hervor? Nur ein schnatterndes Grunzen? — Der Dirigent wirft dem Trompeter einen entrüsteten Blick zu und schüttelt den Kopf. Dieser tut desgleichen, ist selbst ganz entsetzt, untersucht die Klappen seines Instrumentes — sie funktionieren tadellos. Zum zweiten Male setzt er an, mit einem Blick auf den Direktor, der wohl sagen sollte: „Bitte, noch einmal, — jetzt wird es gehen.“ Von neuem erhebt Rolf den Stab und wieder gibt er energisch das Zeichen zum Einsatz. — Der Trompeter will blasen, seine Stirnader schwillt, er wird rot und blau im Gesicht, die Backen blähen sich ganz erschrecklich auf, man glaubt, der arme Mensch müsse im nächsten Augenblicke ersticken oder platzen, — nichts, — kein Ton, nur ein erneutes Grunzen im höchsten Falsett, oder besser, Quieken, war das einzige Resultat dieser übermenschlichen Anstrengung. Der Dirigent rast und ist einer Ohnmacht nahe, der Trompeter stampft wild mit dem Fuße, schüttelt sein Instrument wie ein Besessener. Niemand kann sich den Teufelsspuk erklären; im Orchester ist alles wie versteinert; nur Pimpel entgleitet vor Schreck das türkische Becken, welches laut klirrend zu Boden fällt. Da aber — als hätte es nur dieses Signals bedurft — erhebt sich im Publikum erst ein homerisches Gelächter, dann ein Schreien, Johlen, Pfeifen, Klopfen mit Stöcken und Schirmen auf Tischen und Stühlen, kurz ein ohrenbetäubender Lärm, als ginge die ganze Welt zugrunde! Der Dirigent macht vergebliche Anstrengungen, zum Publikum zu sprechen. Niemand hört auf ihn. Alles erhebt sich, drängt nach dem Ausgang, stürmt die Kasse — aus war's mit dem Konzert....

Nun bleibt auch im Orchester keiner mehr auf seinem Platz; man umringt Hirle, der sich selbst wie ein Rasender gebärdet und sein Instrument immer wieder von neuem nach allen Seiten dreht und wendet. Endlich hat er die Einsatzteile auseinandergenommen und fährt mit einem spitzen Stiel durch das Rohr, — halt, da sitzt etwas fest, eingepreßt, — was kann das nur sein? — Weiter bemüht er sich, den Gegenstand zutage zu holen, endlich gelingt es ihm, — was kommt zum Vorschein, — o diese Lindenbäume, — ein Maikäfer! Neugierig war er hineingekrochen und

konnte dann, infolge der Verengung des Rohres, weder vor- noch rückwärts; .... er war der Unheilstifter! —

* * *

Lange hat die Flinsberger Badekapelle an dieser verunglückten Kunstreise zu zehren gehabt, und der dicke Musikdirektor bekam vor Ärger über diese unerhörte, ihm noch nie widerfahrene doppelte Blamage, die Gelbsucht. . . .

Ein Gutes hat aber dieses so tragisch und jählings hingemordete Konzert doch gezeitigt: Der Trompeter Hirle hat später sein Instrument außer Gebrauch immer hübsch ins Futteral gelegt . . . und Pimpel soll — wie ich höre — vor einem Konzert seinen Geburtstag nie mehr „gefeiert" haben! —

Mathilde Mallinger †

von Ernst Edgar Reimerdes

Am 19. April ist die einst hochgefeierte Sopranistin Mathilde Mallinger, die Rivalin Pauline Luccas, im 73. Lebensjahre an Herzschlag gestorben. Während sie für die jüngere Generation nichts weiter als ein großer Name war, wird die ältere, die sie noch auf der Bühne oder im Konzertsaal bewundern durfte, sich gern der weihevollen Stunden erinnern, in denen sie im Banne dieser gottbegnadeten Künstlerin gestanden hat.

Mathilde Mallinger wurde am 17. Februar 1847 in Agram als Tochter eines Musikgelehrten geboren. Da sie eine hübsche Stimme hatte und frühzeitig feines musikalisches Verständnis zeigte, fand ihr Wunsch, sich der Bühne widmen zu dürfen, bei den Eltern volles Entgegenkommen. Nachdem sie bei Professor Lichtenegger den ersten Unterricht erhalten hatte, kam sie 1863 auf dessen Empfehlung hin an das Konservatorium in Prag, wo sie von Cordigiani und Vogl ausgebildet wurde. 1865, nach Beendigung ihrer Studien am Konservatorium, ging sie nach Wien, um noch einige Zeit den Unterricht Richard Levys zu genießen, der die letzte Hand an ihre Stimme legte. Franz Lachner, damals Generalmusikdirektor der Münchener Hofoper, hatte bei einem Aufenthalt in Wien Gelegenheit, Mathilde Mallinger singen zu hören. Er interessierte sich für sie und veranlaßte im Einvernehmen mit Richard Wagner ihr Engagement an das Münchener Hoftheater (zum 1. Oktober 1866). Von Anfang an erfreute sich die jugendliche Künstlerin der Gunst des Publikums in hohem Maße. Mit der „Norma", die sie zum erstenmal verkörperte, begründete sie ihren Ruf, und jede weitere Partie offenbarte die Entwicklung ihres großen Talents. Schon nach Ablauf eines Jahres feierte man Mathilde Mallinger als das hervorragendste Mitglied der Münchener Hofoper. — Bei der ersten Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" in München (am 21. Juni 1868) schuf die Künstlerin die Eva und errang mit dieser glänzenden Leistung ungeteilten Beifall. Bis zum 13. September 1869 wirkte Mathilde Mallinger in der Hauptstadt Bayerns, dann trat sie in den Verband der Hofoper zu Berlin, der Stätte ihrer größten Triumphe.

Mathilde Mallinger leistete Hervorragendes sowohl in rein lyrischen Partien, als auch in hochdramatischen („Donna Anna", „Fidelio", „Valentine" usw.). Eine ihrer Glanzrollen war die Margarete in Gounods „Faust". Burlesk-komische Partien gelangen ihr ebenfalls ausgezeichnet. Ihr Bestes aber gab sie in Wagnerschen Frauengestalten. Die Künstlerin verband mit dem süßen Wohllaut einer trefflich geschulten Stimme ein bedeutendes schauspielerisches Können, einen fesselnden Vortrag, der alle erkünstelten Effekte verschmähte und stets dem innern Gehalt der Rolle gerecht wurde, ein Spiel, welches immer mit dem Gesang harmonierte.

Während der Tätigkeit an der Oper zu Berlin kam es zu dem bekannten Konflikt zwischen ihr und der Lucca, der viel Staub aufwirbelte und mit dem Abgang der letzteren endete.

Bis zum Jahre 1882 wirkte die gefeierte Sängerin in der Reichshauptstadt, von wo aus sie zahlreiche Gastspielreisen unternahm, die ihren Ruhm über ganz Deutschland verbreiteten. Dann vermählte sie sich mit dem Baron Otto Schimmelpfennig von der Oye, der in den 60iger Jahren des vergangenen Jahrhunderts unter dem Namen Düringsfeld in Leipzig, Coburg und München als Schauspieler tätig gewesen war und 1879—80 das Berliner Residenz-Theater leitete. Aus der Ehe ging eine Tochter hervor, Marie Mallinger, die dem Theaterpublikum Berlins von ihrer langjährigen Tätigkeit am Schiller-Theater her bekannt ist.

Nach ihrem Abgang von der Bühne betätigte sich Mathilde Mallinger zunächst noch eine Zeitlang mit großem Erfolg als Konzertsängerin; dann widmete sie sich nur noch ausschließlich dem Lehrfach. Seit 1890 wirkte sie am Konservatorium zu Prag, später in Berlin am Eichelbergschen Konservatorium. Aus ihrer Schule ist eine Anzahl tüchtiger Künstler und Künstlerinnen hervorgegangen.

Das Leben Mathilde Mallingers war ebenso reich an künstlerischen Erfolgen, wie an äußeren Ehrungen aller Art; unter anderem erhielt sie den Professortitel, eine Auszeichnung, welche nur wenigen Bühnenkünstlerinnen zuteil geworden ist.

Konzertsaalunarten

Von Edwin Janetschek, Prag

„Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst.“
(Robert Schumann)

Wieviel wurde schon über die moralische und ästhetische Entartung unserer Konzertbesucher geschrieben und gesprochen, und doch zu wenig, als daß es genügend beherzigt worden wäre! Denn unsere Konzertbesucher sind nicht besser als jene, die schon Goethe so treffend charakterisierte, als er den Spruch prägte: „Wer dem Publikum dient, ist ein armes Tier; er quält sich ab, niemand bedankt sich dafür.“ Die Zuhörer in unseren Konzertsälen haben sich im Gegenteile während der Kriegsjahre noch erheblich in ihren Sitten und Arten verschlechtert. Wer durch den Zwang der Verhältnisse die Konzertsäle seit Kriegsausbruch meiden mußte, wird die gegenwärtige Hörerschaft kaum wiedererkennen. Leute, die früher nie in Theatern und Konzertsälen zu finden waren, strömen nun in Scharen dorthin, weil ihnen der Krieg und seine gute Konjunktur einen entsprechenden Batzen Geld in den Schoß warf, der sie instand setzt, nicht nur mit Brillanten und Perlen zu protzen, sondern auch mit geistiger Schönheit, das heißt mit deren Scheine durch äußerliches Zurschautragen von Musikverständnis, Musikliebe und Kunstförderung. O über euch Arme im Geiste! So sehr ihr in materieller Hinsicht ein Segen unserer leider auch nach Brot gehenden Kunst seid, so glücklich wäre ich dennoch, wenn euch unsere Zeit nie hervorgebracht hätte! Denn nun seid ihr eingedrungen in die geweihten Stätten der heiligen Kunst und habt die Laster, ihre Gottheit zu schänden, die uns bisher schon so oft mit Bedauern und Wehmut erfüllten, nur noch vermehrt. Die Unsitten des Konzertsaales, über die sich ein Weber, Bülow und viele, viele andere vor und nach ihnen ergrimmten, bestehen auch heute noch, und zwar in vermehrter und verschlechterter Auflage, woran neben der immer mehr zunehmenden Verallgemeinerung und Popularisierung der Musik vor allem die durch den Krieg erfolgte völlige Umwälzung des uns bisher geläufigen Begriffes eines „kunstverständigen Publikums“ schuld ist. — Noch unter dem lebendigen Eindrucke der in Prag nie gesehenen und unerhörten Demonstrationen anläßlich eines den Arnold Schönbergschen „Pierrot lunaire“-Liedern gewidmeten Kammermusikabends stehend, will ich im folgenden einiges Berücksichtigenswerte und Zeitgemäße zu der Frage mitteilen, hoffend, dadurch die so tief gesunkene Konzertsaalmoral wenigstens bei dem der Kunst wirklich nahestehenden Teile der Konzertbesucher wieder aufzurichten.

Da ist zunächst etwas über die Art und Unart zu sagen, Künstlern und deren Darbietungen oder geistigen Erzeugnissen Gefallen oder Mißfallen kundzutun. Eine ganze Skala von Arten der Beifalls- oder Mißfallensbezeugung hat man gegenwärtig zur Verfügung: den ehrlichen, unechten, den natürlichen, künstlichen, den freiwilligen und erkauften, den warmen, jubelnden, den kühlen und bloß achtenden, den stürmischen, tosenden, rasenden, nicht endenwollenden und — schweigenden Beifall, je nachdem er aus Überzeugung, Gefälligkeit, Verpflichtung, Dankbarkeit, Begeisterung oder Unzufriedenheit gespendet oder vorenthalten wird. Wenn man es in früheren Zeiten vielfach geliebt hat, sein Mißfallen in handgreiflicher Weise durch Werfen verschiedener Liebesgaben, wie fauler Eier, faulen Obstes und dergl., auszudrücken, eine temperamentvolle Mißfallens-Kundgebungsart, die übrigens auch heute noch in südlicheren Ländern üblich ist, so sind wir heute nicht ärmer an Beifalls-Ausdrucksmitteln, wenn wir auch so glücklich sind, wenigstens vor diesen ganz drastischen Mißfallensausbrüchen sicher zu sein, freilich weniger aus eigener ästhetischer Überzeugung des Zuhörers als unter sicherheitspolizeilichem Zwange: Pfeifen und Johlen, Brüllen und Stampfen und alle sonstigen kunstunwürdigen lauten Kundgebungen sind nicht minder wirksame Ablehnungsmittel und Mißfallensbeweise. Eines ist gewiß: So sehr der Beifall, sei er nun ehrlich oder unecht, gerechtfertigt oder unverdient, bis zu einem gewissen Grad kunstnotwendig ist, so wenig kunstwürdig und nötig ist jede wie immer geartete, laut sich äußernde und gewalttätige Mißfallenskundgebung. Denn abgesehen von der Unwürdigkeit bleibt erfahrungsgemäß doch die wirksamste und zugleich vornehmste Art der Ablehnung einer Kunstleistung das eisige Schweigen und die peinliche Stille an Stelle erwarteten Beifalles.

Unsere Konzertbesucher müßten in der Art ihrer Beifallsbezeugungen überhaupt endlich einmal hinzulernen. Die Unsitte, Künstler und Dirigenten schon beim Erscheinen mit Beifall zu begrüßen, in den meisten Fällen sogar, ohne deren künstlerische Fähigkeiten zu kennen, die Unsitte, besonders gefallende Stellen mit unterbrechendem Beifall zu quittieren oder in den Schluß eines Vortrages oder Tonstückes hineinzuklatschen, müßte unbedingt abgestellt werden können. Man hat übrigens bereits Versuche gemacht, den Beifall der Menge in ordentliche Bahnen zu lenken und — sogar mit Erfolg. Bei den Veranstaltungen bedeutender Konservatorien und Musiklehranstalten ist es seit Jahren schon — kaum wohl einzig allein aus erzieherischen Gründen — eingeführt, daß die Zettel den

Vermerk enthalten, den Zöglingen sei es gestattet, etwaigem Hervorrufen nur einmal (oder gar nicht) Folge zu leisten. Vielleicht erinnert sich auch noch mancher daran, daß es noch gar nicht so lange Jahre her ist, daß in der Wiener Hofoper (unter Mahler) den Sängern und Sängerinnen das Bedanken für gespendeten Beifall auf offener Szene überhaupt verboten und im übrigen nur bedingter und beschränkter Weise zugestanden war. In den letzten Jahren bin ich auch häufig, namentlich bei Aufführungen von geschlossenen Gesamtwerken und Werken bestimmten Charakters, auf Konzertzetteln gestoßen, welche die mittels roter Zettel ersichtlich gemachte Aufforderung enthielten, „Beifallsbezeugungen im Hinblick auf den Charakter des Werkes überhaupt oder nach den einzelnen Abteilungen zu unterlassen". Allerdings der ehrliche, ganz nur für das Kunstwerk besorgte Musiker, der sich begnügt, seinen Beifall bloß zum Schlusse in Empfang zu nehmen, wird meist herzlich wenig davon abbekommen, weil unsere Besucherschaft die schlechte Gewohnheit hat, entweder schon vor dem eigentlichen Schlusse des Konzertes wegzugehen, um rechtzeitig seine Garderobestücke zu erhalten, oder, sobald der letzte Ton verklungen ist, fluchtartig aus dem Saale zu stürmen.

Und da rühren wir an eine Reihe weiterer Unarten, die das Kommen und Gehen des Konzertbesuchers betreffen. Gegen das Zuspätkommen gibt es zum Glück ein wirksames Schutzmittel, um Störungen des Kunstgenusses der pünktlichen Konzertbesucher zu verhindern: das überall gebräuchlich gewordene Absperren der Saaltüren nach Konzertanfang, so daß Zuspätkommende erst nach Schluß der betreffenden bereits begonnenen Nummer eingelassen werden; gegen letzteren Unfug jedoch, gegen das unsinnige Davonlaufen der Anwesenden noch vor Schluß des Konzertes hat man leider noch kein Mittel gefunden, da das Geschlossenhalten der Türen aus sicherheitspolizeilichen Gründen nicht durchführbar ist, es wäre denn, man würde in der Weise Abhilfe schaffen, daß man den Grund dieses Übels, die Hast und Sorge nach der Garderobe, beseitigt und einführt, daß die Garderobestücke – besondere einzelne Fälle natürlich ausgenommen – erst nach dem offiziellen Konzertschluß ausgefolgt werden dürfen.

Allerdings stoßen wir hierbei auf besonders drückende Übelstände, für die zum großen Teile die Erbauer unserer Konzerthäuser verantwortlich sind, auf die mißlichen Garderobenverhältnisse unserer Konzertsäle. Einerseits Unzulänglichkeit der Garderobenräume, ungenügende Zahl der Bedienten, ungeregelte Zu- und Abgangsmöglichkeiten einerseits, anderseits Nervosität und Ungeduld, Rücksichtslosigkeit und Selbstsucht der Konzertbesucher selbst.

Freilich, es ist kaum wunderlich, daß der Mensch seine gute Erziehung vergißt, wenn er sein Recht sucht, sei es auch nur in Form eines Garderobestückes; vergessen doch unsere Konzertbesucher nur zu oft sogar im Konzertsaale selbst die einfachsten Anstandsregeln. Denn manches, was schon im privaten Gesellschaftsleben als tadelnswert und unfein gilt, glauben viele dennoch im öffentlichen Konzertsaale tun zu können. Wer aber im Salon geräuschvolles und auffälliges Husten und Schneuzen, Spucken, allzu laute Unterhaltung und aufsehenmachendes Benehmen überhaupt aus Taktgefühl unterläßt und vermeidet, sollte doch an der geweihten Stätte ernster Kunst mindestens das gleiche zu Recht gelten lassen. Die gebräuchlichsten Unarten sind neben den bereits angeführten allgemeinen noch folgende hinlänglich bekannte besondere: überflüssiges Reden und Schwätzen während der Vorträge, absichtlich oder unachtsam lärmendes Auf- und Zuklappen der Sitze, die alteingebürgerte Wirtschaft knitternder Bonbontüten, die geräuschvolle Handhabung von Konzertzetteln, Textbüchern und Führern, das affektierte Getue mit Operngucker und Lorgnetten, die im Konzertsaale ganz überflüssig sind, und was dergleichen kunstfremde Handlungen im Konzertsaale mehr sind. Alles Unarten und schlechte Gewohnheiten, die geeignet sind, einen kunstversonnenen Zuhörer aus allen Himmeln musikalischer Erbauung und Andacht zu reißen. Manche dieser Mißstände ließen sich übrigens durch die Konzertunternehmer und Künstler selbst abstellen. Fürs erste sollten Vortragsordnungen und Liedertexte, was ja bisher fast überall schon gebräuchlich ist, immer aus einem ungeleimten und daher nicht brüchigen Papier hergestellt sein, zum zweiten aber soll man den Druck derart anordnen, daß das Umwenden während eines Liedes oder Vortrages unnötig ist; ein etwa zum Überflusse noch anzubringender Vermerk am Fuße der Seite „nicht vorzeitig umwenden" oder ähnlich würde, wie schon vielfach erprobt, manches überflüssige Geräusch mit Zetteln und Liedertexten hintanhalten.

Manche Unarten im Benehmen unserer Konzertbesucher wären auch leicht zu beseitigen, wenn man ihnen ihren Grund entziehen würde; ich meine nämlich jene Unsitten, die aus dem Bestreben entspringen, im Konzertsaale gesehen zu werden, aufzufallen und die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Man müßte also, was im Theater längst Regel, auch im Konzertsaale einführen: den verdunkelten Zuschauerraum. Die wirklich musikalischen und kunstwilligen Hörer würden dadurch nur gewinnen, weil auch die nur um Äußerlichkeiten willen erschienenen Konzertbesucher wenigstens während der Vorträge gezwungen wären, infolge der Dunkelheit im Saale alle ihrer Ichsucht und Eitelkeit dienenden ablenkenden Gedanken und Handlungen zu vergessen. Ich entsinne mich übri-

gens, den Versuch eines derartigen Konzertes einmal in München mitgemacht zu haben, dessen künstlerischer Erfolg über Erwarten groß war. Dieses Mittel würde jedenfalls vorteilhafter und wirkungsvoller sein, als daß sich der in seinem Kunstgenusse gestörte Teil der Hörer gegenüber den Störenfrieden selbst Recht und Hilfe schafft.

Hat man es schon in früheren Zeiten erfolglos versucht, durch besondere Maßnahmen die Konzertbesucher zu einer besseren Einsicht zu bringen, so wird dies heute bei der durch den Krieg erfolgten völligen Wandlung des Begriffes „kunstsinnige Zuhörerschaft" kaum besser gelingen. Denn wer nicht selbst sein Unrecht und seine Unart einsieht, wird auch nicht durch fremde Lehre ohne weiteres zu bessern sein. Aber das beharrliche und öffentliche Beschämen und Bloßstellen solcher Störenfriede und Konzertsaalschänder, wenn nötig durch Namensnennung in den Tagesblättern, das beharrliche öffentliche Zufeldeziehen gegen die Unsitten im Konzertsaale müßte doch endlich helfen. Aus der Wechselbeziehung zwischen der Kunst und der Hörerschaft ergibt es sich doch, daß auch diese verpflichtet ist, sich den Grundgesetzen der Kunst, soweit diese den Genießenden angehen, unterzuordnen; denn in diesem Sinne sind für die nachschaffende Kunst des Konzertsaales angewendet „die Gesetze der Moral, auch jene der Kunst"

„Puck's Liebeslied"

Märchenoper von Rudolf Lothar. Musik von Lily Reiff. Uraufführung am Koburger Landestheater am 4. April 1920

Für Rudolf Lothar, den bekannten Operntext- und Lustspieldichter, ist die Märchenoper Neuland. Unsicherheit und Oberflächlichkeit in der Gestaltung von Handlung und Charakteren, Mangel überlegenen Maßhaltens im Eigentümlichen des Märchens sind darum die Kennzeichen seines jüngsten Werkes, d s Textes zu „Pucks Liebeslied". Lothar hat übersehen, daß eine Märchen**oper** kein Kindermärchen ist, und hat in dem Bestreben, einfältig und kindlich zu formen, des Guten zuviel getan. Es ergibt sich eine gekünstelte Handlung, die mitunter geradezu läppisch erscheint. Auch in einem Märchen muß bei aller Wunderwirkung natürliches, warmes Leben pulsen. Wie gesucht ist allein schon der Gedanke, die Wunderkraft der Musik durch einen Virtuosen auf der Leierorgel erweisen zu lassen, dem Puck, der Geliebte der Elfenkönigin, mit seinem Liebeslied eine überirdische Kunstfertigkeit und das Vermögen gibt, die ewig traurige Prinzessin zum Lächeln zu bringen. — Diese Handlung konnte Frau Lily Reiff, einer wie Lothar in Zürich lebenden Auslandsdeutschen, nicht die Grundlage einer Märchenoper vom Wesen der Schöpfungen Humperdincks oder Pfitzners sein. Ein derartiges Werk hat die Komponistin sich auch nicht zum Ziel gesetzt. Denn sie hat nicht die Gabe, dramatisches Erleben in Musik umzusetzen; dramatische Gestaltungskraft dieser Art liegt



„Puck's Liebeslied" (Schlußbild) Phot. W. Adler, Hofphotogr., Coburg

1 Titania (Fr. Grempel-Voss), 2 Puck (Frl. Liebert), 3 Marie (Frl. Mödlinger), 4 Hans (Herr Kspr. Wolf). In Szene gesetzt von Intendant Anton Ludwig

nicht im weiblichen Wesen, sie bedarf des seelisch-geistigen Ausdrucksvermögens eines Mannes. Wo darum im Werk Ansätze einer musikdramatischen Ausschöpfung von Handlung oder Stimmung gemacht sind, bleibt sie flächenhaft. Das musikalische Schwergewicht liegt vielmehr in einer buntfarbigen Ausschmückung des Märchenhaften durch sinnfällige Ausstattungsmusik. Ihren liedmäßigen Melodien eignet viel Anmutiges, denn Frau Reiff ist Liederkomponistin und hat hier ihre stärkste Seite. Aber auch die Ballettmusik, mit der die Oper reichlich gesegnet ist, und um deretwillen vielleicht die dürftige Handlung die außergewöhnliche Streckung auf vier Bilder erfuhr, darf sich besonderen Reizes in der Erfindung rühmen, deren Vielgestaltigkeit allerdings durch die oftmalige Wiederholung des Liebesliedes beeinträchtigt wird. In der Instrumentierung ist das möglichste geleistet worden. Unerläßlich für den Bestand des Werkes sind durchgreifende Kürzungen und Umgestaltungen.

Den warmen Beifall, den die Schöpfer der neuen Märchenoper bei der Uraufführung errangen, verdanken sie nicht zuletzt der prunkvollen Bühneneinrichtung durch den Intendanten des Koburger Landestheaters, Anton Ludwig, der mit viel Geschmack wirkungsvolle Schaubilder schuf; dem Geschick des begabten Dirigenten, Kapellmeisters Dr. Friedmann, und der Kunst der Ballettmeisterin Frau Wilke, die wertvolle Unterstützung durch eine Anzahl junger Balletdamen aus der Reichshauptstadt fand. Träger der Hauptrollen waren Herr Wolff und Frl. Liebert. **Ernst Lorenz**

Musikalische Aphorismen

Von Emil Petschnig, Wien

Die Modulation ist einem Gespräche vergleichbar. Wie in einem solchen, wohlgeführten die einzelnen Gedanken und Themen durch Ideenassoziation aus einander entstehen und so eine streng logische Folge bilden, so entwickelt sich auch in jener jeder harmonische Schritt mit Gesetzmäßigkeit aus dem vorhergehenden und fördert derart die Übersichtlichkeit des Wechsels der Tonalitäten, daß der wohltuende, die Seele mit Ruhe und Sicherheit erfüllende Eindruck eines majestätisch dahinziehenden Stromes erzielt wird. Gewiß kommt auch im Gespräche zuweilen plötzlicher Abbruch eine Gedankenreihe mit unvermitteltem Anknüpfen einer neuen vor, und ebenso ist, namentlich in dramatischen Situationen, mitunter ruckweises, überraschendes Modulieren das einzig richtige Ausdrucksmittel. Dieses aber, wie in der modernsten Komposition, zur Norm zu erheben, ist denkbar gröbster Mißbrauch, leichtfertige Abnützung künstlerischer Technik, wenn nicht noch Ärgeres. Würde man anstehen, einen Menschen, der nicht zwei logisch zusammenhängende Sätze zu denken und sprechen vermag, der unablässig von einer Vorstellung zu einer andern, möglichst fernliegenden abspringt, idiotisch oder wahnsinnig zu nennen? Und ist das stammelnde Qui pro quo unserer Neuesttöner nicht etwas Ähnliches? Wird jemand mit gesunden fünf Sinnen daraus klug? Muß es ihm nicht vielmehr wie Fausten beim Hexeneinmaleins vorkommen, als höre er einen Chor von hunderttausend Narren sprechen? —

* * *

Seine geringere dramatische Veranlagung läßt den Germanen in der Oper leichter ein musikalisches Übergewicht hinnehmen — ist doch die ureigenste Domäne seines Talents die absolute Tonkunst! — als das umgekehrte Verhältnis. Glucks strenge Tragik kann uns heute nicht mehr für die melodische, harmonische und polyphone Bescheidenheit seiner Weisen entschädigen, während Mozarts, Webers diesbezüglicher Reichtum auch jetzt noch ihre zuweilen nicht sehr glücklichen Textbücher vergessen macht. Wagners Riesenerfolge, namentlich seiner früheren Werke, sind nur dem Zusammentreffen starker dramatischer mit ebenso bedeutender musikalischer Begabung in einer Person zuzuschreiben, während, wo letztere sich zu schwach erweist, wie z. B. bei M. v. Schillings, auch die theatralischeste Operndichtung (Mona Lisa) einem Stücke hierzulande nicht dauernd auf die Beine hilft. In diesem Sinne nehmen wir Deutschen eine Mittelstellung ein zwischen den nurmelodischen Italienern und den vor allem fürs Szenische empfänglichen Franzosen, daher wir auch die größten musikdramatischen Meisterschöpfungen aufzuweisen haben: ein aus der Beobachtung der Geschichte geholter weiterer Fingerzeig dafür, welches der Weg ist, der als einer neuen Blüte dieser Kunstform günstigster fürderhin einzuschlagen wäre.

* * *

Das beständige Herumdoktern am „Don Juan" mittels immer neuer Textübersetzungen und Inszenierungsvorschläge ist das sicherste Anzeichen dafür, daß dessen Handlung auf schwachen Füßen steht. Und in der Tat kann von irgendeinem strafferen dramatischen Zusammenhang keine Rede sein. Alles zerflattert in Episoden, deren jede — als letzter Nachklang der alten italienischen Gesangsvirtuosenoper — Anlaß zu einer in jedesmalige andere Dekoration gestellten Arie oder Ensemblewirkung gibt. Dazu der ohnehin dünne Faden, an dem die Geschehnisse des Stückes aufgereiht sind, und die zumeist nichts weniger als geistreichen Finten, durch die der Held sich aus verschiedenen Verlegenheiten befreit. Von Haus aus hätte die Grundidee (etwa nach Shakespeareschen oder Calderonschen Vorlagen) interessanter ausgestattet, die einzelnen Auftritte logischer miteinander verbunden werden können, jetzt, da die Musik feststeht, ist daran nichts mehr zu ändern. Diesem Mangel wird auch die beste Verdeutschung der Gesangsworte nicht abhelfen, denn der Fehler liegt anderswo, liegt tiefer. Das stete Hereinplatzen der Elvira, die beständigen Klagen Donna Annas um ihren Vater, sowie das fortwährende Maulheldentum Ottavios sind als wider die elementarsten Forderungen der Bühnentechnik verstoßende mehrfache Wiederholungen der gleichen Motive durchaus nicht danach angetan, den Zuschauer zu spannen, zu fesseln. Und der wichtige, höchster Steigerung fähige Moment, da Anna in Don Juan den Mörder ihres Vaters erkennt, geht im Sekko-Rezitativ fast unbemerkt und musikalisch ungenützt vorüber, welche versäumte Wirkung die nach der langen Erzählung einsetzende D-Dur-Arie der Heroine nicht mehr einholen kann. Warum macht man mit „Figaro" nicht so viele Umstände? Weil ihm ein treffliches Lustspiel zugrunde liegt, das philologischer Tüfteleien leicht zu entraten vermag. In unserm Fall gilt es eben nur, die Musik zu retten, die an ein unglückliches Gedicht gekettet ist, bei dem überdies die Schlußszene in ihrer düsteren Größe gar nicht zum Vorhergehenden passen will, denn, wenn man von dem ebenbürtigen, jedoch allzu entlegenen Eingang absieht, leitet eigentlich wenig oder nichts vermittelnd zu derselben hinan. Der von Marschner vertonte „Vampyr" ist, genau genommen, auch ein nur ins Grausige übersetzter Don Juan, aber hier welches Geschick im Aufbau der Handlung, in der Verknüpfung auch ihrer Dreiteiligkeit, welche packende Wirkungen durch die

jähen Wechsel von Heiterkeit und Ernst, während Mozarts Werk dramatisch mich wenigstens völlig kühl läßt.

* * *

Wie im Leben, fallen auch in der Kunst vor allem scharfe Kontraste ins Auge. Darum geht die Welt über bloße Nachäffer einer aufregenden Gestalt bald zur Tagesordnung über, weil jener schwächliche Abklatsche stets von den originalen Werken der letzteren erdrückt, in den Schatten gestellt werden, wenn sie auch für den Augenblick in deren Gefolge rascher bemerkt werden als andere, gänzlich von dieser Richtung verschiedene Arbeiten, die warten müssen, bis erstere sich ausgelebt, überlebt hat, um ihrerseits zu Wort zu kommen. Dafür aber treten sie mit dem Anstrich des wieder Neuartigen auf und werden alsbald als willkommene Abwechslung froh begrüßt. Freilich gehört — namentlich in unseren Tagen der Jagd nach dem schnellen Erfolg — viel Charakterstärke dazu, sich selbst treu zu bleiben und die Stunde zu erwarten, die nach langer Verkennung und vielen Schmähungen den wohlverdienten Lohn bringt.

Unsere Musikbeilage

Martin Frey wurde am 23. Januar 1872 zu Crossen a. d. Elster im Vorlande von Thüringen geboren. Er besuchte erst das Gymnasium zu Eisenberg, dann das Lehrerseminar zu Delitzsch. Die Jahre 1893 bis 1900 waren eingehenden Musikstudien gewidmet. Klavierunterricht erhielt Frey durch einen Verwandten, Professor Martin Krause, der ihm auf musikpädagogischem

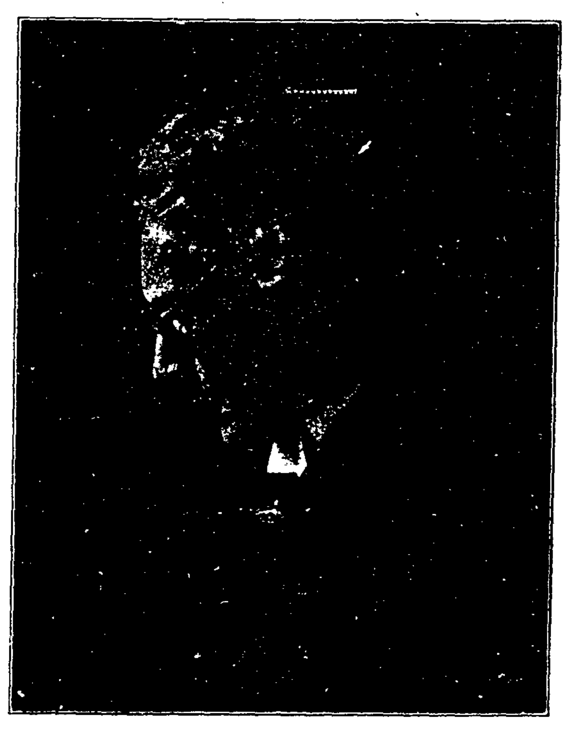


Martin Frey

Gebiete mannigfache Anregungen gab, Theorie bei Professor J. Jadassohn und später bei Hugo Riemann. Gegenwärtig lebt Frey in Halle a. S. Der Komponist schrieb weit über 100 Kinderlieder, die bei Steingräber, Breitkopf & Härtel, Simrock und Merseburger erschienen sind, außerdem instruktive Werke für Klavier, eine Sonate und Stücke für Violine und Klavier; daneben betätigte er sich auch als Musikschriftsteller. Unsere Musikbeilage ist dem Op. 19 „Lose Blätter" entnommen. Die „Losen Blätter" enthalten eine Reihe von neun anmutigen Klavierstücken, die sich beim Unterricht sehr gut verwenden lassen.

* * *

Bernhard Schneider, Kgl. Musikdirektor, wurde 1861 in Milstrich bei Kamenz i. Sa. geboren, besuchte das Seminar zu Bautzen, wurde Lehrer in Dresden und studierte namentlich bei Felix Draeseke Komposition, Klavier bei Rich. Buchmayer und Schmole, außerdem Gesang und Direktion. Derzeit wirkt er als Lehrer für Solo- und Chorgesang an Volks- und höheren Mädchenschulen und als Leiter seines von ihm 1892 gegründeten Frauenchores und des gemischten Volkslied-
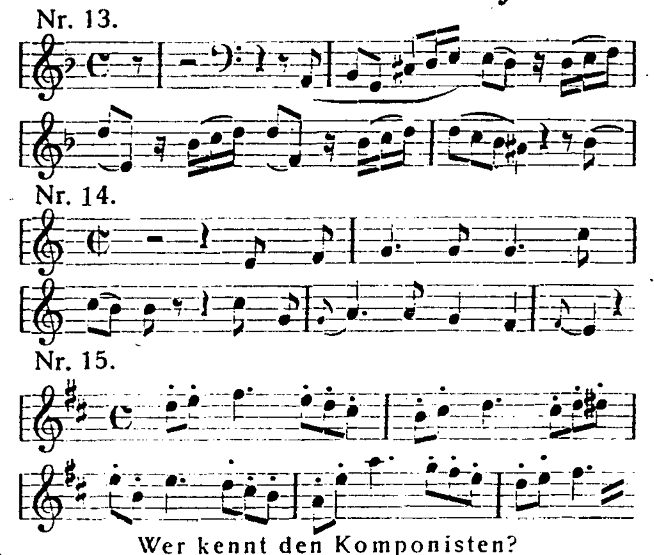


Bernhard Schneider

chores, der sich die Pflege alter und neuer Volksmusik zum Ziel setzt. Als Gesangspädagoge erfreut sich Schneider anerkannten Rufes. Auf diesem Gebiete betätigte er sich seit 25 Jahren schriftstellerisch und mündlich als Vortragender namentlich im „Verein für Sächsische Volkskunde" und neuerdings im „Heimatschutz". Vergleiche auch die Aufsätze im Steingräber-Musiktaschenbuch: „Der Gesang ist so alt wie die Menschheit", sowie „Musik und Jugend", Broschüre, herausgegeben vom „Sächs. Heimatschutz", Dresden. Außerdem: „Das Madrigal", eine musikgeschichtliche Abhandlung (Bericht der Rollfußschen Musikakademie 1904—06). Seine großen Kinderchor-Aufführungen (2000 Kinder) während der Kriegsjahre erregten Aufsehen. Als Komponist veröffentlichte Schneider u. a. gemischte Chöre, Klavierstücke, Lieder.

Im Steingräber-Verlage erschienen: Lachende Lieder" für eine Singstimme und Klavier, Op. 18, 4 Duette für Sopran und Bariton, Duettinen für Sopran und Alt, 101 heitere Lieder für 3stimmigen Frauenchor und die Neubearbeitung des Dammschen Liederbuchs für Schulen. Die „Heimatstimmen", eine Sammlung alter und neuer geistlicher und weltlicher Volksweisen und Kunstgesänge in 3stimmiger Bearbeitung für Schulchöre, ist in ganz Deutschland verbreitet.

Im Manuskript liegen vor eine Orchester-Suite in 5 Sätzen in a, Streichquartett in c, „Der Wassermann", eine dramatische Dichtung für Soli, Chor und Orchester, „Die Waise", dramatische Szene für Soli, Chor und Orchester; Reigen-, Spiel- und Gebärdenlieder für Mädchen.

Preisrätsel der Z. f. M.: „Von Bach bis Brahms"



Wer kennt den Komponisten?

Hiermit bringen wir die vierte Folge unserer aus 18 Notenbeispielen bestehenden Themen-Reihe Nr. 13—15. Wer von unseren Abonnenten kennt die Komponisten?

Die zwölf besten Lösungen werden mit je einem Prachtband eines ganz nach Belieben des Preisträgers zu wählenden Musikwerkes belohnt werden. Für den 1. Preis ist, wenn der Preisträger keinen besonderen Wunsch äußert, vorgesehen:

BEETHOVEN
SÄMTLICHE SYMPHONIEN IN
PARTITUR-AUSGABE
VON BREITKOPF & HÄRTEL
im Gesamtwert von 120 M.

Der zwölfte Preis soll einen Mindestwert von 10 M. haben.

Im ersten Julihefte erscheint eine Lösungskarte, die auszuschneiden und mit den Lösungen (Name, Vorname und Opuszahl) sowie mit der Adresse des Einsenders versehen bis spätestens 15. Juli an die Schriftleitung der Z. f. M. einzusenden ist.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Einst machte bei der Einweihung der Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche ein sogenannter Architektenscherz Aufsehen, der in einer versteckten Reliefplatte bestand, wo die Mitglieder einer gewissen Berliner Stadtbehörde in den Gestalten jener nützlichen Tiere zu sehen waren, die der Bewohner der Sahara als Schiff der Wüste zu bezeichnen pflegt. Das kam mir ins Gedächtnis, als die Stadt Berlin die Veranstaltungen der höheren Tonkunst unter den Begriff „Luxus" subsummierte und demgemäß mit einer horrenden „Lustbarkeitssteuer" belegte. Die Folgen zeigten sich a tempo: halbleere Konzertsäle und gelichtete Parkettreihen in den zuvor stets ausverkauften Opernhäusern! Es ist eben nicht jedermanns Geschmack, für einen Zwanzigmarkplatz noch fünf Mark „Steuer" zu bezahlen. Nur die Premierensucht, eine bekannte Leidenschaft der Berliner, kapitulierte vor dieser Maßregel gegen die geistige Kultur; wenigstens ließen die beiden hier in Frage kommenden Erstaufführungen an Zulauf nichts zu wünschen übrig. Es handelte sich um R. Straußens „Frau ohne Schatten" in der Staatsoper und um H. Götzens „Der Widerspenstigen Zähmung" im Deutschen Opernhause, also um zwei Werke, deren eines nie dauernden Boden in der Welt der Bretter fand und deren anderes nie solchen finden wird. Ist doch z. B. in Dresden die „Frau ohne Schatten" auch ohne den Schatten eines wirklichen Erfolges geblieben! In unserem Blatte ist seinerzeit so ausreichend über das Werk berichtet worden, daß ich mich hier auf eine Bemerkung über die Aufführung beschränken kann. Sie verlief unter Blech am Dirigentenpulte und Holy als Spielleiter besser, als es die anarchische Wirtschaft des Staatskunstinstitutes erwarten ließ. Dabei hatte man die Rollerschen Szenenbilder nicht benutzt, sondern durch P. Aravantino eigene entwerfen lassen. Aber wie gesagt, diese Extrawurst wird das Kind nicht ausreichend zu ernähren vermögen. Das dürfte sogleich klar werden, wenn die Hauptfaktoren des Ersterfolges, die persönliche Anhängerschaft des Komponisten und die Clique, nicht mehr in entscheidender Aktion sind. Bloß mit einem blendenden, innen hohlen Orchesterkolorismus und einer verrückt-phantastischen Handlung läßt sich nicht in die Ewigkeit wirken. Großes leisteten die Vertreter der Hauptrollen: Robert Hutt und Lilly Hafgren als Kaiserpaar, Karl Armster und Barbara Kemp als Färberpaar, Karin Branzell als Amme; Ausgezeichnetes auch die der Nebenrollen. So konnte der anwesende Komponist wohl zufrieden sein. Mehr und musikalisch-positiverer Wert, aber auch keine eigentliche Bühnengenialität steckt bekanntlich in dem Götzschen Stücke. Auch seine Aufführung gelang, auf das sorgfältigste vorbereitet, ganz vortrefflich. Sie war flott und stilvoll, gab prächtige Bühnenbilder und zeigte vollendete Einzelleistungen. So vor allem diejenige Hertha Stolzenbergs als Katharina. Die Darstellung des seelischen Prozesses der Umbildung vom widerspenstigen Charakter zum liebend demütigen Weibe überzeugte. Gesanglich krönte die bekannte große Arie diese Leistung. Die Gegenrolle des Petrucchio fiel

ebenfalls gut aus; Julius vom Scheidt vertrat sie. Editha Fleischer und Karl Gentner machten aus dem zweiten Liebespaare das, was sich daraus machen läßt. Hinsichtlich der Partie der Bianca ist das ja nicht viel. Danach wären noch Edwin Heyer als Hortensio und Eduard Kandl als Vater Baptista zu loben. Vor allen aber auch das Orchester unter Mörike und, wie schon angedeutet, die Szene unter Lagenpusch. In so vorzüglicher Aufführung wird das feine Werk wohl stets sein Publikum finden, sein dem wahren Wesen der Musik entsprechender Stil dafür sorgen, daß es noch zu Zeiten bekannt und geschätzt bleiben wird, in denen die Perversität der Musik zu der „Frau ohne Schatten" und ihren Genossinen „Salome", „Elektra" usw. längst als ein wüster Rausch überwunden sein dürfte.

Wie nun der Karren der preußischen Staatskunst jetzt unter dem alleinseligmachenden roten Zepter der Republik aus einem Chausseeloche ins andere torkelt, sieht man u. a. an den fortwährenden Personalunstimmigkeiten. Den famosen „Kontraktbruch" der beliebten Cläre Dux erwähnte ich schon neulich. Jetzt will man nun auch dem ausgezeichneten Baritonisten Heinrich Schlusnus einen solchen anhängen, und der Tenorist Walter Kirchhof feierte plötzlich ein Abschiedskonzert, gegen das die Intendanz erklärte, hier von einem Abschiede gar keine Ahnung zu haben. Es fühlt sich da eben keiner mehr behaglich und arbeitsfreudig. Diese Mißstimmung geht durch das ganze Personal; überlegen sich doch auch manche von den Instrumentalkünstlern des Orchesters, ob sie nicht besser die Auswanderung nach Amerika versuchten!

Doch wenden wir unsere Blicke nunmehr dem Konzertsaale zu! Da tauchten mancherlei Neuheiten auf. So am zweiten Symphonieabende des Dirigenten Adam Szpak eine Tondichtung von Karlowicz, „Uralte Lieder" betitelt. Der erste Satz war das in der Mitte sehr wild ausbrechende „Lied von der ewigen Sehnsucht", sonst durch einige greifbare melodische Ideen ausgezeichnet. Ihm folgte das „Lied von der Liebe und dem Tode", fast durchweg gut klingend und faßbar, doch in eine endlose Nachahmung von einer gewissen Tondichtung „Tod und Verklärung" auslaufend. Am kürzesten und besten war das „Lied vom All", bei dem man sich ohne sogenannte programmatische Erläuterung tatsächlich ein All, d. h. alles denken konnte. Eine Niete waren auch Orchestervariationen über ein eigenes Thema von Richard Möbus, dem Soloflötisten des Blüthnersaalorchesters. Das banal-volkstümliche Thema ist flott bewegt und streng in den alten Perioden formiert; die sehr ausgedehnten, ermüdenden Variationen nicht gerade geistvoll, oft lärmend instrumentiert, doch oft durch eine markante Individualisierung der Holzbläser ausgezeichnet, unter denen das Instrument des Komponisten besonders zu Worte kommt. Ein zweimaliger Umschlag in den Walzerrhythmus hebt ihren Stil keineswegs. Hinterher spielte Konzertmeister Lambinon eine Romanze von Klughardt und Wieniawskis bekannte Polonaise so virtuos vollendet, daß ich dieser an sich so belanglosen Sache doch ein Denkmal setzen muß. Als Symphonie kam die vierte (F-Moll) von Tschaikowsky, welch selten gespieltes Werk Scheinpflug wohlgelungen herausbrachte. Die Partitur befindet sich in der bekannten Eulenburgschen Sammlung. Weiter führte sich ein neuer Tonsetzer — nicht Tondichter, denn er hat keine schöpferische Phantasie — mit Kammermusikstücken und Gesangselaboraten ein: der Ungar Keri Kraus, gleich seinem Landsmanne Bartok Musikbolschewist und Neutöner, womit alles gesagt ist. Ansätze zu wirklichen Ideen, also Melodien und plastischen Themen, sind freilich hier und da, doch nur sehr spärlich vorhanden. Doch, wohlgemerkt, nur Ansätze! Demgegenüber machte ein junger Mann namens Heymann-Kempner mit einem altmodischen Orchesteradagio zwischen Beethoven und Bruckner Pleite. Eine unbeholfene, triste Schularbeit! Auch als Dirigent war der Konzertgeber unreif, versuchte aber doch kindliche Neuerungen, so z. B. in der Aufstellung der Blasinstrumente. Am wertvollsten war noch eine Erstaufführung, die der vortreffliche, an dieser Stelle schon einmal gelobte Geiger Georg Kulenkampff-Post in seinem dritten Konzerte veranstaltete, die des zweiten Violinkonzertes (Op. 86, F-Dur) von Friedrich Gernsheim. Allerdings ist es spröder wie das erste, auch in der Erfindung schwächer; die Prinzipalstimme jedoch instrumentgerecht und handlich. Einem andern Berliner Akademiemeister, dem 80jährigen E. E. Taubert, war ein ganzer Abend gewidmet. Hier erschien das schon bekannte Streichquartett in D-Moll als das beste, um das sich Hjalmar von Dameck mit seinen Kunstgenossen höchst verdient machte.

Unter den konzertierenden Solisten dominierten die Geiger. Natürlich wurde auch wieder viel Klavier gespielt. Ich hebe da aber nur den unvergleichlich schönen Klavierabend von Waldemar Lütschg heraus, an dem es Werke von Bach, Mozart, Schubert, Chopin und Leo Schrattenholz zu hören gab. Letztere, vier „Herbstweisen", waren gute, aber nicht sonderlich anregende Musik. Vom Gesange wäre gleichfalls lang und breit zu reden, denn die Lieder-, Arien- und Balladenabende sind ja chronische Übel. Die weimarische Opernsängerin Irma M. Petar gab ihrer drei. Sie hatten vielseitige Programme, aus deren Stücken ich die Rosenromanze aus der Oper „Zemire und Azor" von Spohr heraushebe. Die Sängerin saß da in allen Sätteln fest, fesselte sowohl stimmlich als auch durch ihren stets geschmackvollen und anregenden Vortrag. Wundervoll sang ferner unsere Adelheide Pickert in einem Konzerte der Niedersächsischen Musikvereinigung Walter Hillers. Ihre herrliche, vollendet gebildete Stimme entzückte uns besonders in der Sopranarie mit Kontrabaß von Mozart. Hier glänzte auch der Philharmoniker Lebrecht Goedecke durch eine geradezu stupende Ausführung der schwierigen Kontrabaßpartie. Er wird als der größte deutsche Virtuose seines Rieseninstrumentes anerkannt, ist aber — bezeichnend genug — in Berlin seltener zu hören als anderswo.

Aus dem Leipziger Musikleben

Der Abend von Käte und Walter Döll galt den beiden Klavier-Violinsonaten in A-Dur von Brahms und César Franck und jener in Es-Dur von Richard Strauß. Die vom Publikum mit starker Anteilnahme entgegengenommenen Vorträge ließen — besonders betr. der am Blüthner führenden Pianistin — ausgesprochene musikalische Begabung und treue künstlerische Hingabe an die schöne Aufgabe recht wohl empfinden und berührten dementsprechend sympathisch. Vielleicht hätten beide Partner an verschiedenen Stellen und gewissen Höhepunkten des Affektes noch etwas mehr aus sich selbst herausgehen können und den kammermusikalischen Ton nicht in allzu enger Begrenzung, auch in Anbetracht des räumlichen Verhältnisses im Städtischen Kaufhaussaale halten sollen. Jedoch ist in diesem Punkte doch eben ein Minus im Verhältnis besser und angebrachter als ein Plus, und die Hauptsache bleibt doch immer der wirklich musikalische Geist, der denn auch an diesem Abend maßgebend war. Prof. Eugen Segnitz

Die zweite Aprilwoche machte uns im Feurichsaal mit je zwei neuen Klavier- und Violin-Talenten bekannt. Das reifste von ihnen ist die ausgezeichnete Kammermusikspielerin Emma Darmstadt-Stein, der eine restlos abgerundete und vornehm schlichte Darstellung ihrer Sonaten-Stimmen gelang. Ihr Partner, der Züricher Violinist Eduard Daeniker, technisch gleichfalls ohne Tadel, spielt etwas zu gleichmäßig ruhevoll, um hinzureißen, doch löst sein Können große Achtung aus. Viel Gutes, aus schön empfundenen Einzelheiten erschlossen, läßt sich aus dem Spiel des augenscheinlich noch sehr jungen Pianisten Hans Bruch für die Zukunft erhoffen. Auf weite Strecken hin herrscht nur gründliche und gewandte Technik vor; das Leben muß noch den überwiegenden Anteil der Schule an seinem Nachschaffen überwinden. Sobald sich der junge Künstler im ganzen Stücke, nicht nur an jenen Lieblingsstellen, selbst findet, wird er gleichmäßiger gestalten. Eine Pflege des richtigen Legato an Stelle fast durchgängig losen Non-legato-Spiels würde ein Hilfsmittel dazu sein. Die gleichfalls sehr junge Münchener Geigerin Armella Bauer endlich scheint im Gegensatz dazu an einer von mephistophelischem Anklang nicht freien frühen Überreife zu leiden. Mit scharfem Blick für großen Zug und großen Stil und bedeutendem Strich scheint sie einerseits den Hörer hauptsächlich eines starken Al fresco sehr oft ohne liebevolle Herausarbeitung der Einzelheit im Vortrag zu würdigen, andrerseits ihm als Zugabe abgenagte Knöchelchen vorzuwerfen, bei denen ihr innerlich selbst der Appetit vergehen muß. Dr. Max Steinitzer

Frühjahrskonzert des Männergesangvereines „Concordia". Schon das Programm an und für sich zeigte eine wohldurchdachte Anordnung der Chöre und Solo-Lieder und ließ in seiner harmonischen Zusammenstellung einen genußreichen Abend erwarten. Die Darbietungen des rührigen, gutgeschulten Vereins entsprachen den Erwartungen. Unter der Leitung des neuen Dirigenten Herrn Arno Piltzing kamen die Chöre durchweg als musikalische Glanzleistungen zum Vortrag. Den Eingang bildete das äußerst stimmungsvolle „Weihegebet" von Franziskus Nagler, das trotz seiner Klippen im Mittelsatz mit großer Sicherheit, tonrein und mit ergreifender Schönheit dargeboten wurde. Anschließend sang der Chor das „Morgenlied" von Julius Rietz, welches wohl, ohne die anderen Darbietungen zu schmälern, den Höhepunkt des ganzen Konzertes bedeutete. Der Solist des Abends, Herr Dr. Wolfgang Rosenthal, trug hierauf mit seiner wohlklingenden und feingebildeten Baßstimme Lieder von Hugo Wolf: „Über Nacht", „Fußreise" und „Der Freund" vor, denen die beiden Hegarschen Chöre „In den Alpen" und „Gewitternacht" folgten. Drei weitere Baßsoli brachten in R. Schumanns „Frühlingsfahrt", „Aus alten Märchen" und „Ins Freie" mit genußreichem Vortrag den frühlingsfrohen Wandertrieb zum Ausdruck. Der Chor ließ, den Gedanken weiterspinnend, mit Mendelssohn „Der frohe Wandersmann", Waeltrant „An einem Bächlein" und Uhlig „Der Einsiedel" das Konzert in fröhlicher Stimmung ausklingen. Reichen, wohlverdienten Beifall ernteten Solist und Chor. Endlich gebührt noch Herrn Oswin Kellers geschmackvoller Begleitung erwähnenswertes Lob. Wenn wir dem Vereine in seinem eigenen Interesse einen guten Rat geben dürfen, so empfehlen wir ihm, in seinen Konzerten Biertische, Gläsergeklapper und Verkauf von Salzstangen fernzuhalten. Das musikliebende Publikum würde es dem Vereine Dank wissen, wenn es ohne diese Ablenkungen sich ganz ungestört dem Genuß solcher Darbietungen weihen könnte. —n

Das 4. Philharmonische Konzert bot wieder drei Neuheiten. Zunächst eine Sinfonietta des Österreichers Egon Kornauth, deren beide Ecksätze das eigentlich Essentielle am Ganzen ausmachten und positive musikalische Erfindung aufwiesen. Die inneren Sätze, ein Intermezzo und eine Elegie, sind mehr, durch angenehme klangliche Reize charakterisierte Stimmungsbilder. Um vieles bedeutender und zugleich das künstlerische Hauptertr];gnis des Abends bildend, erwies sich Hugo Kauns Orchesterkomposition „Hanne Nüte" nach Fritz Reuters Epos. Es ist ein scherzoartiges Idyll, eine musikalische „Vogel- und Menschengeschichte", der aber der ernste Einschlag in Gestalt eines sehr schönen und warm empfundenen Seitenthemas keineswegs abgeht. Das ausgezeichnet instrumentierte Stück ist echt in jeder einzelnen Gefühlsnote, von knappem Ausdruck und ursprünglicher Art in Rhythmik und Gedankeninhalt. Von ausgesprochen feiner Wirkung ist der durch die Poesie selbst geforderte Gegensatz — auf der einen Seite reizende Sorglosigkeit und frohes Jubilieren, auf der anderen stilles Sinnieren und tiefes Schmerzgefühl in edel anmutender Verklärung. Zwischen den beiden Orchesterwerken standen zwei Zwiegesänge (nach Rich. Dehmels Romanzenzyklus „Zwei Menschen") für Sopran und Bariton mit Orchester von Ernst Smigalski — ins Weite gehende musikalisch-poetische Stimmungsreflexe in arioser Rezitativform, Instrumentaldichtungen mit zwei obligaten Singstimmen, die der Form nach sich wohl am ehesten auf den Zwiegesang im zweiten Akte des Wagnerschen Tristandramas zurückführen lassen dürften. Die beiden Stücke sind von schöner Klangwirkung, an der auch die vokale Wiedergabe durch Margarethe Peiseler-Schmutzler und Ernst Possony viel Anteil hatten, und fanden lebhaften Beifall. Auch dem Kapellmeister Hans L'Hermet wußten die Zuhörer vielen Dank für die sorgliche Art, die genannten Werke zu möglichst künstlerischer Geltung zu bringen.

Elly Neys 2. Klavierabend brachte keine eigentlich neuen Gesichtspunkte. Mit außerordentlicher Feinheit spielte die Künstlerin kleinere Mendelssohnsche Sachen und Mozarts A-Moll-Rondo. Die richtige Elly Ney meinte ich erst in der Wiedergabe vier Schumannscher Novelletten wiederzufinden, dagegen mich die der Brahmsschen C-Dur-Sonate nur relativ zu befriedigen vermochte, denn es gab da gar manche Gefühlshärte und, vollends im gesteigerten Affekt, tonliche Stumpfheit. Das ein wenig absonderliche Programm wies neben den Symphonischen Etüden Schumanns auch noch die Händelsche G-Dur-Chaconne auf. Unmittelbar neben Mozart stehend, ließ ihre Vermittelung doch den stilistischen Unterschied zwischen strenger Klassik und zartem Rococo nicht völlig hervortreten. Mir wollte scheinen, die ungemein lebhaft gefeierte Pianistin sei an manchem ihrer früheren Abende doch glücklicher gewesen als an diesem; was sowohl in Anbetracht der Vortragsordnung im allgemeinen als auch deren Ausführung Geltung hat. Prof. Eugen Segnitz

Theophil Demetriescu, ein jüngerer Künstler deutscher Schule, früher hier schon recht günstig aufgenommen, stellte sich jüngst seltsamerweise in einem Bach-Abend wieder vor, obgleich er nur einen außerordentlichen Bestand an sicherem Gedächtnis und Geläufigkeit dafür einzusetzen hatte und von der geistigen Bedeutung des Meisters keinen Hauch zu verspüren schien. Unendlich näher stand diesem der Violonist Florigal v. Reuter im Vortrag der C-Dur-Solosonate, der einige Kaprizen Paganinis, in blendender Virtuosität ausgeführt, folgten. Mit Mozart, Mendelssohn, Schumann entzückte in technisch feinstgeschliffener, in den Stärkegraden auf Innerlichkeit und köstlichen Geschmacksfülle gestellter Wiedergabe, Elly Ney, während die hier noch unbekannte Kaethe Heinemann-Berlin gleich dem zuerst erwähnten Pianisten, bei Bach (der selten gespielten herrlichen D-Moll-Suite aus den

„Englischen“) fast ausschließlich Fingergewandtheit zeigte und auch in sonstigen Stücken, mit Ausnahme eines da und dort auftauchenden bestechenden Zuges beseelten Pianotons in langsamen Stellen, sich mit technisch glänzendem Abrollen des Läuferwerks begnügte.
Dr. Max Steinitzer

Die sehr empfindliche Lücke, die das Leipziger Musikleben durch das Fehlen eines leistungsfähigen Madrigalchores aufweist, bestrebt sich das Leipziger Vokalquartett in anerkennenswerter Weise auszufüllen. Es pflegt neben dem eigentlichen Quartettgesang auch die alte Chorliteratur, soweit sie sich dazu eignet. In ihrem letzten Konzert zeigte die Vereinigung, daß sie dieser Aufgabe sehr wohl gewachsen ist. Die vier Stimmen fügen sich wohl zueinander, und nur bei solistischem Hervortreten macht sich ungleiche technische Schulung bemerkbar. Der musikalische Mentor der Vereinigung Carl Schönherr bewährte sich an dem Abend auch als sicherer Pianist und vornehmer Begleiter. Edith von Schrenck tanzte zwei Gruppen klassischer Tänze mit ihrer oft schon gewürdigten Virtuosität. — In Lili Kroeber-Asche dürfte unser Konservatorium eine Lehrkraft gewonnen haben, die zur Heranbildung ernst strebender Pianisten durchaus geeignet ist. Ihr Brahmsabend im Kaufhaussaal ließ ein solides technisches Können, gesunden Klangsinn und vornehmen Geschmack erkennen. Die Pedalbehandlung und Baßführung bedarf noch einiger Aufmerksamkeit.
Dr. Adolf Aber

Rundschau

OPER

BIELEFELD Das Staatstheater eröffnete am 15. September die Saison recht verheißungsvoll mit „Lohengrin“. Wir begrüßten unter den Mitwirkenden bewährte Kräfte vom vorigen Jahr. Die weitere Spielzeit, die sich in etwas lauem Fahrwasser bewegte, gab dem Ensemble auch genügend Gelegenheit, sich erfolgreich zu betätigen. Als gut gelungene Aufführungen erwähne ich: „Walküre“, „Siegfried“, „Holländer“, „Eugen Onegin“, „Tote Augen“, „Figaros Hochzeit“, „Aida“, „Fidelio“, „La Traviata“. Als Gäste hörten wir: Knote und Frau Vogelstrom, Taucher, Lattermann, Aline Sanden und Frau Alsen. — Leider verlassen uns beim Schluß der Spielzeit einige der beliebtesten und tüchtigsten Mitglieder, so die Jugendliche, Frl. Ziegler, die Altistin, Frau Kronsbein-Rummel, sowie die Herren Decker, Heldentenor, und der Heldenbariton, Herr Kreutz. Ob im nächsten Jahr daher der Opernbetrieb wieder einen ebenso künstlerischen Aufschwung nehmen wird, muß abgewartet werden. Wohl leitet Direktor Cahnbley, als musikalischer Führer, den ganzen Apparat mit sicherer und fester Hand, ob es ihm aber gelungen ist, wieder ein so gutes Ensemble zusammenzustellen, scheint uns nach den mehr oder minder erfolgreichen Gastspielen fraglich.
Karl Millies

HANNOVER Die letzten Monate der heurigen Spielzeit unseres „Opern- und Schauspielhauses“ standen, wie auch die Anfangssaison, unter dem Zeichen allseitiger Schaffensfreudigkeit. Neben dem abwechslungsreichen laufenden Repertoire gab es in den Monaten Februar und März zwei besonders hervorzuhebende Veranstaltungen, nämlich je ein Dirigentengastspiel Hans Pfitzners und Eugen d'Alberts. Pfitzner, dessen individuell stark entwickelte Art des Dirigierens durch die übertriebenen Arm- und Körperbewegungen leider einen zu unruhigen Eindruck macht, leitete eine Aufführung seines herrlichen Musikdramas „Der arme Heinrich“ mit den Herren Taucher und Kronen sowie den Damen Schuch und Kappel in den Hauptrollen, und führte ferner in einem Sinfoniekonzert die drei Vorspiele aus „Palestrina“ sowie Beethovens „Pastoral-Sinfonie“ mit unserem erstklassigen Opernhausorchester vor. — Anfang März folgte ihm Eugen d'Albert, der seine Musikdramen „Tiefland“ und „Die toten Augen“ dirigierte. Die ursprünglich ebenfalls in Aussicht genommene Leitung seines neuesten Dramas „Revolutionshochzeit“ gab er jedoch an unseren bewährten Kapellmeister Lert ab, über dessen Leistung als Dirigent der Komponist voll des höchsten Lobes war. Letztgenanntes Werk hatte hier Anfang Februar seine erfolgreiche Erstaufführung mit Fräulein Kappel und den Herren Kronen und Edle in den Hauptrollen erlebt. Aus der vorweihnachtlichen Zeit ist eine stilvolle Neuinszenierung von Glucks „Orpheus und Euridice“ zu erwähnen, sowie eine Erstaufführung von Künneckes dankbarem Singspiel „Das Dorf ohne Glocke“. Für den uns leider verlassenden Heldentenor Taucher, der nach Dresden geht und nur noch für eine bestimmte Anzahl von Gastspielen verpflichtet bleibt, suchen wir augenblicklich Ersatz; bisher ohne Erfolg. Mit Taucher, der seit sieben Jahren eine Zierde unserer Oper war, scheidet ein stimmlich glänzend gestellter, darstellerisch ebenso gewandter wie vielseitiger Künstler von uns.
L. Wuthmann

KÖLN Während über die Qualität der Aufführungen im städtischen Opernhause im allgemeinen recht Gutes zu sagen ist, kann der kundige Beobachter des Spielplans anderer großen Bühnen (Leipzig vorweg!) sich nicht der Betrachtung verschließen, daß die bisherige Opernleitung an Neuheiten und auch Wiederbelebungen wertvoller älterer Werke weniger herausbringt, als man im Hinblicke auf das alte Ansehen der Kölner Bühne und die reichen künstlerischen sowie ganz erstklassigen Ausstattungsmittel erwarten müßte. Außer Strauß' „Frau ohne Schatten“, über deren halben Erfolg ich in diesen Blättern bereits berichtet habe, erschienen (Pfitzners „Palestrina“ ist in Vorbereitung) als weitere Neuheit von September bis April nur d'Alberts „Tote Augen“ im Prachtbau an der Ringstraße. Die großen Vorzüge von d'Alberts musik- und stimmunggesegnetem Theaterblut fanden in Verbindung mit dem Packenden der aparten Dichtung so warme Würdigung, daß kritische Bedenken wegen dieses oder jenes nach strengerem künstlerischen Maßstabe zu beanstandenden Moments kaum aufkamen. Dazu hat die wirklich ausgezeichnete Aufführung ein Wesentliches beigetragen. Hermann Hans Wetzler, dem zunächst eine mustergültige Einstudierung zu danken ist, hat ein in den wärmsten Farben erstrahlendes, die berauschenden Klänge voll ausströmendes Orchester vermittelt und für die Rhetorik der Sänger manch guten Wink gegeben. Diese bewegten sich in einem von Oberspielleiter Felix Dahn gestellten echt morgenländischen und malerisch wirksamen Rahmen. Eine ganz entzückende und tief rührende Gestalt von hohem Reize poesieumhauchter Erscheinung, edelster Plastik der Gesten und seelisch inspiriertem, reinen Wohllaut atmenden Gesange ist Wanda Achsels Myrtokle, die an der Spitze des vorzüglichen Ensembles Hauptträgerin des außerordentlichen Erfolgs der zahlreichen Aufführungen des Werks ist. Gediegene Neueinstudierungen gab es bisher von Mozarts „Cosi fan tutte“, Puccinis „Tosca“ und „Bohème“, sowie Cherubinis „Wasserträger“.
Paul Hiller

KONZERT

BIELEFELD Das Musikleben begann hier schon frühzeitig. Im Musikverein begrüßte man als liebe Gäste: Edwin Fischer und Professor A. Busch. Der Chor sang Regers „Einsiedler", Haydns „Schöpfung", Händels Dettinger-Tedeum und als Neuheit ein erfreulich schönes Werk von K. Hasse: „Vom Thron der Liebe". Von den Solisten in diesen Aufführungen nenne ich mit Anerkennung Frl. A. Lenzberg und Herrn J. Groenen. Von den gebotenen instrumentalen Werken liegt mir besonders die prächtige Wiedergabe Bruckners „VII" im Gedächtnis. In allen Konzerten führte Prof. Lamping wieder seine glänzenden Dirigenteneigenschaften ins Feld. Mit ihm alternierte M. Cahnbley bei den Konzerten des städtischen Orchesters. Ich hörte von ihm u. a. eine recht gute Auslegung Tschaikowskys „pathétique". Vortreffliche Disziplin zeigte das Orchester unter Lamping bei Bruckners „Dritten" und Beethovens „Pastorale". Sehr gefeiert wurden in diesen Konzerten Professor M. Preß und Frau Kwast-Hodapp. K. Millies

FREIBURG I. B. An der Spitze unseres Konzertlebens stehen die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters unter der hervorragend tüchtigen Leitung Camillo Hildebrands, unseres ersten Theaterkapellmeisters, der seinen Vertrag leider auf Ende der Spielzeit gelöst hat. Sie boten klassische und moderne Orchesterwerke in vorzüglicher Ausarbeitung, wir nennen Tschaikowskys 6. Sinfonie, Sibelius' 2. und Rezniceks D-Dur-Sinfonie im alten Stil. Als Solisten stellten sich uns in ihnen der Cellist Földesy vor, der Geiger Premyslav, die Pianistin Zadora und mit größtem künstlerischen Erfolg Jascha Spiwakowsky und Waldemar Lütschg. In Konzerten des durch Mitglieder hiesiger Männergesangvereine unterstützten Chorvereins leitete Camillo Hildebrand gediegene Aufführungen von Haydns Schöpfung und Bachs Matthäuspassion, wobei außer hiesigen Solisten die Sopranistin Ebel-Wilde und die Altistin Eleanor Schloßhauer aus Berlin mitwirkte. In zwei von Julius Weismann dirigierten Volkssymphoniekonzerten kamen u. a. Heinrich Zöllners tragische Sinfonie und Weismanns Einsiedel, nach C. F. Meyers Ballade für Baritonsolo (der ausgezeichnete Heldenbariton der hiesigen Oper, von Manoff) mit Orchester zur Aufführung. Im Rahmen der Symphoniekonzerte erschien, mit vorzüglicher Schulung, aber weniger guten stimmlichen Qualitäten ausgestattet, die Frankfurter Dessoffsche Madrigalvereinigung. — Freunde guter Kammermusik bekamen, meist durch Vermittlung der Harmsschen Konzertdirektion, erfreulich viel zu hören, das Wendlingquartett an einem Beethovenabend, das Mannheimer Trio, das Mannheimer Quartett und die dortige Bläservereinigung, Leipziger Trio und Gewandhausquartett mit der einheimischen Pianistin Roth-Kastner, dessen Abend ein Konzert des Bratschisten Herrmann mit derselben Pianistin folgte, Adolf Busch mit seinem Quartett, außerdem solistisch, allen voran das Trio Schnabel-Flesch-Becker und das Nürnberger Schörgquartett. Ohne mit Kammermusikvereinigungen, die sich der Pflege der Kammermusik speziell widmen, konkurrieren zu wollen, veranstalteten der erste Konzertmeister des hiesigen Theaters, Kleitz, mit der Pianistin Wrangel, dem Solocellisten Hesse und anderen Mitgliedern des städtischen Orchester wohlvorbereitete und genußreiche Abende. — Von auswärtigen Solisten, die hier konzertierten, seien erwähnt Backhaus, Pauer, Pembaur, Friedberg mit einem Chopinabend, mit dem genialen Julius Weismann am Flügel, die Geigerin Frau Schuster-Woldan, eine stark ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit, und zwei mit beträchtlichem Wechsel für die Zukunft ausgestattete Wendlingschüler, Anita Portner und Konrad Liebrecht, von hiesigen Solistenkonzerten ein Liederabend der vielseitigen Henny Linkenbach-Hildebrand und der Abend des Pianisten Hobohm. — Eine hübsche Abwechslung brachte die Aufführung von Heinrich Zöllners Singspiel „Die lustigen Chinesinnen". In Kirchenkonzerten erwiesen sich Arno Landmann aus Mannheim und Dr. Poppen aus Karlsruhe-Heidelberg an der neuen Orgel der Lutherkirche als virtuose, großzügige Könner. Dr. Sexauer

HANNOVER Aus der Hochflut der Konzerte, die unsere Stadt trotz Streiks, Belagerungszustand und Unruhen überschwemmte, sind für weitere Kreise nur einige von höherem Interesse. Von den Abonnementskonzerten des Opernhausorchesters der letzten Monate war das sechste durch die Mitwirkung Eugen d'Alberts als Pianist hervorragend. Er spielte Beethovens Es-Dur-Konzert mit all seinem sprühenden Temperament und glänzender technischer Ausstattung.

An Orchesterwerken kam neben Beethovens frischfreundlicher „Prometheus-Ouvertüre" W. Strauß' schönste Tondichtung, sein „Tod und Verklärung" unter Lerts Meisterstabe mit überwältigenden Eindrücken zu Gehör. Im fünften Konzerte desselben Orchesters führte Kapellmeister Leonhardt Bruckners „Neunte" auf; die Geigerin Edith Voigtländer erspielte sich ebendaselbst mit einem Mozartkonzerte einen hübschen Erfolg. Die „Hannov. Musikakademie" führte wie alljährlich am Karfreitage Bachs „Matthäuspassion" unter Professor Frischners geist- und temperamentvoller Leitung auf, und der „Hannov. Männergesangverein" gab unter derselben Leitung sein erstes Konzert nach dem Kriege mit geradezu glänzendem Gelingen. L. Wuthmann

KÖLN Im neunten Gürzenichkonzert, das dank Hermann Abendroths alles begeisternder Orchesterführung von Händel das Concerto grosso D-Moll und von Strauß das „Heldenleben" in glanzvoller Wiedergabe brachte, mußten sich zwischendurch Händel und Strauß vereinigen, um mit je einer Arie die leichtschwingenden Fittige herzuleihen, vermöge derer eine Halbgöttin aus dem abgestempelt echtesten Virtuosenhimmel in die den altkölnischen Rittern von Gürzenich entstammende Ruhmeshalle wohlgesiebter Feiertagskunst hineinrauschen sollte: Maria Ivogün. Man weiß, wie aus dem Kopfe des jungen hübschen Mädchens eine süße kleine Nachtigallenkehle hervorzwitschert, und selbstverständlich wurden auch hier die hohen Grade kunstgesanglichen Vermögens, das in herrlich entwickelter Koloraturfertigkeit gipfelt und doch fast wie Natur wirkt, billig bewundert. Als für Köln neu wurden im zehnten Konzert Schrekers Vorspiel zu einem Drama, dessen gewichtigster Vorzug im „Klingen" beruht, R. Siegels „Apostatenmarsch" für Männerchor und die von Abendroth recht feinsinnig instrumentierten Gesänge Thuilles für Frauenchor mit Orchester „Waldeinsamkeit" und „Der Schalk" mit beifälligem Interesse aufgenommen. Es folgte Liszts Faustsinfonie. Dann war man im elften Konzert sehr angenehm überrascht, in Regers Böcklin-Suite äußerlich gut wirksame Tongemälde von leicht übersichtlicher Charakteristik und gewinnendem Wohllaut zu begrüßen, die allgemeinen menschlichen Empfindungen Ausdruck geben. Wera Schapira schenkte mit Webers Konzertstück F-Moll und Liszts Fantasie über ungarische Volksmelodien aus dem Vollen ihrer rassigen pianistischen Kunst. Mit einer in hohem Maße weihevollen Aufführung von Bachs Matthäuspassion, in der Eva Bruhn, Emmi Leisner, Karl

Erb und J. von Raatz-Brockmann durchaus stilrein ihre Aufgaben meisterten, setzte Abendroth den erhabenen Schlußstein der Gürzenichsaison. Über die Unmenge der sonstigen bei hohen Eintrittspreisen fast ausnahmslos stark besuchten Konzerte demnächst einige Streiflichter. Paul Hiller

Besprechungen

„Löns-Lieder", dreißig Lieder aus Hermann Löns' „Der kleine Rosengarten" läßt Felix Mauersberger in zwei Heften bei N. Simrock erscheinen. Der bisher unbekannte Tonsetzer zeigt eine erstaunliche Sicherheit in der wirkungsvollen, in einzelnen der Lieder ins Schwarze treffenden Gestaltung des mit einfachen Mitteln von Gesang und Begleitung arbeitenden volkstümlichen Liedes, wie es dem verewigten Dichter von „Wald und Heide" vorgeschwebt haben mag. Dabei ist alles Gewöhnliche vermieden, mit einem künstlerischen Takt, der in seiner Lückenlosigkeit nur angeboren sein kann. Eine glückliche Begabung, die heute sehr selten geworden ist! Dr. Max Steinitzer

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

* Aschersleben. Am 9. April fand hier eine Uraufführung statt, und zwar ging ein romantisches Singspiel, „Die Zauberkette", Text von Brandes. Musik von unserem Mitbürger Felix Riedel, über die Bretter. Ein „Singspiel" hat der Komponist sein Werk genannt, man könnte indessen das an musikalischen Stimmungsbildern reiche Werk eine kleine komische Oper nennen. Musikalisch modern empfunden und dabei doch volkstümlich in den Melodien, steht das Werk ganz auf dem Boden der Gegenwart, ohne aber in Plattheiten zu verfallen. Mancher Musiker wird den Komponisten um seine zum Teil ganz prachtvollen Einfälle beneiden. Die Charakterisierung der Zustände und Handlungen, die sowohl die Gewitterszene wie das Melodram offenbaren, sind meisterhaft gelungen. Die Lieder, Duette und Terzette enthalten viele Schönheiten, die durch geschickte Orchesterdarstellung ganz besonders wirken; denn der Komponist benutzt in vorbildlicher Weise zur Begleitung hin und wieder auch die Holzbläser und die Harfe.

Die Wiedergabe seitens des städtischen Orchesters ließ allerdings manche Schönheit nicht recht zur Geltung kommen. Die Darsteller, Opernsänger Sturm-Schüßler, Frau Gehze, Frl. Schlegel, Herr Höbes, wurden den Anforderungen, die sowohl an ihr schauspielerisches Talent wie an ihre gesanglichen Leistungen gestellt wurden, in jeder Beziehung gerecht. Der zahlreich gespendete Beifall des Publikums ehrte sowohl ihre Leistungen wie das Werk des Komponisten. Nicht unerwähnt mag die glänzende Ausstattung bleiben, die einen farbenreichen Hintergrund des Spieles bot. So mag die „Zauserkette" von hier aus ihre Wanderung durch das deutsche Vaterland beginnen. K. V.

Braunschweig. Hier gelangte unter Leitung von Generalmusikdirektor Karl Pohlig Pfitzners „Der arme Heinrich" und Kloses „Ilsebill" zur Aufführung. Beide Werke hatten eine tiefe, nachhaltige Wirkung. Wilhelm Maukes Oper Laurins Rosengarten wird vorbereitet; sie soll hier ihre Uraufführung erleben.

* Döbeln. Nach langer Unterbrechung durch die Kriegsjahre gab der Regerschüler Organist P. Störzner mit dem unter seiner Leitung stehenden Ehemaligen Jakobichore am Karfreitag in der bis auf den letzten Platz gefüllten Jakobikirche sein 14. Volkskirchenkonzert, in dem eine herrliche Auslese prächtiger Orgel- und Chorwerke von A. Becker (geistl. Dialog.), Liszt, Reger und Karg-Elert geboten wurden. Wesentlich zum Gelingen trugen noch die Konzertsängerin Frau Lies Nestler-Roßwein (Mezzosopran) und die Hans Sitt-Schülerin Frau Lotte Thallwitz-Döbeln (Violine) bei.

* Dresden. Im letzten Philharmonischen Konzerte, womit übrigens der 25. Jahrgang dieser vornehmen Konzerte beendet wurde, kam unter Leitung Edwin Lindners eine A-Moll-Sinfonie des bekannten Berliner Kritikers Prof. O. Taubmann zur Uraufführung. Das Werk besitzt einen außerordentlich lebendig musikalischen gemütswarmen ersten Satz, und drei sich ins Endlose hinziehende weitere Sätze, die mehr gemachte Arbeit als empfundene Musik sind. Nur noch vereinzelte schöne Episoden vermögen in diesen für Augenblicke zu interessieren.

* Freiburg i. Br. Zöllners Versunkene Glocke erlebte hier bei ihrer Erstaufführung einen glänzenden Erfolg; zahllose Hervorrufe, besonders nach dem 4. und 5. Akt, brachten Komponist, Dirigent (O. Fried), Regisseur (Starke) und sämtliche Mitwirkende immer wieder vor die Rampe.

* Hamburg. Einen bemerkenswerten Versuch, der die Aufmerksamkeit der Musikwelt in Anspruch nehmen darf, hat G. von Keußler in einem Konzert der Hamburger Singakademie unternommen, und zwar mit dem Requiem von Mozart. Dieses bekanntlich nicht völlig beendete Tonwerk, dessen Vollendung dann von Konstanze Mozart dem Lieblingsschüler Süßmaier übertragen wurde, machte der Musikwelt seither eben dieser Süßmaierschen Arbeit wegen zu schaffen, während doch anderseits durch gänzliches Fortlassen des von Mozart nicht mehr komponierten Sanctus, Benedictus und Agnus die Lebensfähigkeit des Werkes gänzlich in Frage gestellt war. Keußler hat nun die Frage, wie man das Werk, ohne auf Süßmaier angewiesen zu sein, dennoch retten könne, dadurch zu lösen versucht, daß er die fehlenden Teile durch entsprechende Sätze aus Mozarts früheren Messen ersetzte. Dem Sanctus aus der 14. fügt er das Osanna aus der 17. hinzu, das Benedictus ist der 15., das Agnus der 13. Messe entnommen; nur die Fuge des Kyrie ist, wie schon bei Süßmaier, geblieben. Dies bedeutungsvolle Experiment hat Keußler ausführlich in der Norddeutschen Musikzeitung begründet, -- ob aber damit dem Schwanengesang Mozarts auch die Vollendung gesichert, die ihm Süßmaier nicht geben konnte --? Darüber, daß wir in jenen himmlischen Sphären nicht mehr schweben, die uns in dieser Sterbemusik so eigenartig nahegerückt scheinen, wird der prachtvolle Ersatz aus Mozarts andern Messen doch nicht forttäuschen können. Nicht so sehr das stete Wachsen in immer größere Aufgaben, sondern der Todesgedanke, den der über die unvollendet bleibende Arbeit verstärkt, den aber die Ahnung eines unendlichen Seins mildert, ist es, der diese Messe so weit von den früheren abrückt. Man fühlt, auch ohne daß man den Trennungsstrich zwischen diesen Werken zu kennen braucht, daß man wieder in andere Empfindungswelten der Musik gerät, und so bleibt Mozarts Totenmesse trotz der so feinsinnig gewählten Ergänzungen unvollendet nach wie vor. Immerhin aber war es dankenswert, daß die Singakademie so eingehend über die besonderen Merkmale aufklärte, die Mozarts letztes Werk von jenen früheren trennen. B. W.

* Ludwigshafen. Fritz Grunert, der zweite Dirigent des Pfälzischen Landes-Sinfonie-Orchesters, früher Leiter des Städtischen Orchesters in Baden-Baden, darf -- gleich seinem Kollegen Ludwig Rüth -- auf den Konzertreisen des Orchesters Erfolg an Er-

folg reihen. Die Presse äußert sich einstimmig lobend über seine Dirigentenleistungen und hebt ganz besonders seine künstlerisch gereifte Auffassung, sein starkes Temperament, seine glühende Leidenschaft, die motivisch-plastische Ausarbeitung der von ihm aufgeführten Werke, sowie seine überzeugende Art des Dirigierens hervor.

M.-Gladbach. v. Othegravens neues Oratorium „Marienleben" erlebte hier eine ausgezeichnete und liebevoll vorbereitete Aufführung im fünften Cäciliakonzert unter der feinsinnigen Leitung des Musikdirektors Hans Gelbke. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert und wiederholt hervorgerufen. Ausgezeichnete Solisten, Frau Lenzberg aus Düsseldorf und Dr. Ligniez aus Frankfurt a. M., und vor allem der allen Schwierigkeiten gewachsene Chor verhalfen dem Werk zu einem großen Erfolg.

* Prag. In einem Kammermusik-Abende des hiesigen deutschen Konservatoristen-Verbandes am 9. April gelangte ein Klavierquintett (D-dur) des jungen deutschböhmischen Tondichters und Professors an der Prager staatlichen Musikhochschule Fidelio F. Finke zur erfolgreichen Uraufführung. Das Quintett Finkes, eines der hoffnungsreichsten unter unseren Musikmodernisten, stammt aus dem Jahre 1910, also aus einer noch nicht so sehr vom musikalischen Expressionismus beherrschten Schaffensperiode des Tonkünstlers. Seine Hauptvorzüge sind darum auch blühende Melodik und Klangschönheit, sowie straffe und klare, wenn auch nicht immer logisch aufgebaute Thematik. —ek.

Rostock. Am Stadttheater haben in einer der in diesem Winter eingeführten musikalischen und literarischen Morgenfeiern drei Kammermusikwerke: ein Streichquartett G-Dur „im alten Stil" von Ludwig Neubeck, ein Klavierquartett von Albert Thierfelder und eine Serenade für Violine, Bratsche und Klarinette von Karl Pistor ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt.

Schweidnitz. Im hiesigen Stadttheater erfolgte die Uraufführung des romantischen Singspiels „Die Braut aus Ägypten" nach einer alten Legende von Walter Tripmacher. Das Werk, das von Gellert, dem Komponisten des Singspiels „Am Brunnen vor dem Tore" vertont ist, fand eine recht beifällige Aufnahme.

Würzburg. Der frühere Konzertmeister im Hamburger Philharmonischen Orchester, Georg Darmstadt, ist in Würzburg zum ersten Opernkapellmeister und zum Leiter der von ihm selbst erst jüngst dort eingeführten Symphonie-Konzerte ernannt worden. Bestimmend dafür waren namentlich seine vortrefflichen Opernaufführungen, von denen Tristan und Fidelio besonders starke Erfolge erzielt haben.

Zürich. Die Musikalischen Komödien (einaktige Singspiele mit unbekannten Melodien von Haydn, Mozart, Dittersdorf, Weber, Gluck, Joh. Adam Hiller, Heinrich Marschner usw.) von Dr. Erich Fischer haben von Oktober 1919 bis Anfang Januar 1920 in 30 Schweizer Städten 85 Aufführungen erlebt, darunter 19 im Zürcher Pfauentheater. Der Erfolg, den die fünf Mitwirkenden mit Dr. Erich Fischer am Klavier erzielten, war derartig, daß im Frühjahr 1920 eine zweite Gastspielreise nach der Schweiz unternommen wird; es werden dann auch in der französischen Schweiz Aufführungen veranstaltet.

Notizen

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Altenburg. Hofkapellmeister Rudolf Groß, der frühere Leiter von Oper und Konzerte in Altenburg, wurde vom Münchener Konzertverein als Kapellmeister und als Leiter der Sinfonie-Konzerte in Bad Kissingen verpflichtet.

Berlin. Nach dem Musikadressen-Verlag von O. Suchsdorf in Berlin-Halensee leben zurzeit in Berlin: 1300 Klavierlehrer, 1200 Klavierlehrerinnen, 950 Violinlehrer, 250 Cellolehrer, 200 Lautelehrer, 180 Mandolinelehrer, 150 Zitherlehrer, 250 Organisten, 350 Harmoniumspieler, 600 Musikdirektoren, 600 Zivilkapellmeister, 450 Salonkapellmeister, 650 Chordirigenten, 650 Gesanglehrer, 750 Gesanglehrerinnen, 400 Konzertsänger, 700 Konzertsängerinnen. Es gibt in Berlin 500 Musikinstitute, 750 Männerchöre und 300 gemischte Chöre, und es erscheinen hier 16 Musikzeitungen!

Berlin. Adolph Göttmann hat sein Amt als Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins nach 25jähriger erfolgreicher Ausübung niedergelegt und Arnold Ebel als Nachfolger erhalten.

Berlin. Paul Ertel vollendete während des Krieges eine Oper „Gudrun" (Text von Horwitz, Vorspiel und 3 Akte), über deren Aufführung zurzeit unterhandelt wird. Gegenwärtig komponiert er die Oper „Die heilige Agathe" (Text von Olga Rust, 3 Akte nebst Vor- und Nachspiel). Seine symphonischen Dichtungen waren im verflossenen Winter ziemlich oft zu hören.

Berlin-Charlottenburg. Den pädagogischen Wirkungskreis des von seinem Lehramt an der Charlottenburger Hochschule für Musik demnächst zurücktretenden Adolf Busch dürfte, wie wir hören, der ausgezeichnete Berliner Geiger Professor Karl Flesch übernehmen. — Dr. Georg Schünemann, der neue Verwaltungsdirektor des Instituts, hat, wie wir weiter vernehmen, seine Stellung entgegen der ursprünglichen Abmachung inzwischen angetreten.

Breslau. Der aus Breslau stammende Dirigent Professor Ernst Wendel hat kürzlich in Rom zwei Konzerte dirigiert und wurde vom Publikum durch reichen Beifall ausgezeichnet.

Darmstadt. Humperdinck hat seine Oper „Die Heirat wider Willen" vollständig neu bearbeitet. Das Werk wird demnächst in der neuen Fassung erstmalig im hessischen Landestheater in Szene gesetzt.

Dresden. Im Opernhause gab es letzthin eine Sensation! Schuch dirigierte von der Filmleinwand das Orchester. Ein unsinniges Experiment, das dazu noch verunglückte.

Dresden. Der Dresdener Madrigal-Chor unter Leitung des Musikdirektors Otto Winter feierte mit einem künstlerisch hochstehenden Programm sein 25jähriges Bestehen.

Dresden. In einer Konferenz zwischen dem Arbeitsausschuß für die Errichtung einer Staatshochschule für Musik in Dresden und dem Verbande sächsischer Musikschuldirektoren, sprachen sich diese gegen den Plan aus. Wenn das Bedürfnis einer Staatshochschule vorhanden sei, müßte dies durch Verstaatlichung des Leipziger Konservatoriums erreicht werden.

Dresden. Der Chor des Dresdner Kreuz-Kirche soll im Mai unter seinem Leiter, Professor Otto Richter, und mit dem Organisten Pfannenstiel einige Konzerte in der Stockholmer Engelbrechtskirche geben. Das Programm des ersten Konzerts am 19. enthält Bach, das des zweiten Heinrich Schütz, Homilius, Max Bruch.

Elbing. Hier beging am 11. April der Rektor a. D. Hermann Krassuski sein fünfzigjähriges Organisten-Jubiläum. Er studierte die Musik zunächst auf dem Kloster Heiligelinde und später in Regensburg Kontrapunkt. Als Komponist, Kantor und Chorleiter und

durch seine mehrjährige Tätigkeit als Opernkritiker hat Krassuski das Elbinger Musikleben dominierend beeinflußt.

Erfurt. In der Zeit vom 5. bis 14. dieses Monats werden hier Festspiele veranstaltet, bei denen Wagners „Ring", „Tannhäuser" und „Meistersinger" zur Aufführung gelangen.

Frankfurt a. M. Der Spielplan der Frankfurter Oper sieht für die nächste Zeit u. a. die Uraufführung der vom verstorbenen Rudi Stephan hinterlassenen Oper „Die ersten Menschen" sowie Neueinstudierungen der „Elektra" und der „Euryanthe" (in der Münchener Einrichtung) vor.

Göttingen. Die deutsche Uraufführung einer Oper von G. Fr. Händel unter Mitwirkung erster deutscher Gesangssterne aus Berlin, Leipzig, Basel usw. ist vom Göttinger Universitätsbund am 26., 28. und 29. Juni d. J. auf der Bühne des dortigen Stadttheaters geplant. Bei der Wiedererweckung der Oper „Rodelinde" (1725 für London komponiert) handelt es sich um weit mehr als ein bloßes historisches Experiment. Unter dem Gesichtspunkt, daß dieses menschlich tief ergreifende Bühnenwerk durchaus der modernen Menschheit gehört, sind denn auch die Bühnenbilder von dem bekannten Architekten Paul Thiersch-Halle entworfen. Schon heute steht fest, daß führende Theater im Reiche in der Folge das hier gegebene Beispiel aufgreifen und dergestalt allmählich auch die anderen bis heute so gut wie unbekannt gebliebenen Werke des großen Musikdramatikers in ihren ständigen Spielplan aufnehmen werden.

Halle a. S. Intendant Leopold Sachse vom Stadttheater hat sämtlichen Mitgliedern des Balletts gekündigt. Der Hauptgrund ist die finanzielle Lage des Theaters.

Hamburg. Kapellmeister Egon Pollak vom Stadttheater erhielt die Einladung, Anfang Mai drei Aufführungen von „Tristan und Isolde" in Holland (Haag, Amsterdam und Rotterdam) zu dirigieren; Kapellmeister Werner Wolff wurde von der böhmischen Philharmonie in Prag zur Leitung eines Sinfoniekonzertes in Prag aufgefordert. Beide Dirigenten nahmen diese Einladungen an.

Hamburg. Eugen d'Albert arbeitet an einem neuen Bühnenwerk „Mariechen von Nymwegen".

Hamburg. In einer stark besuchten Versammlung der drei Vereine „Hamburger Tonkünstlerverein", „Musikgruppe Hamburg" und „Kantoren- und Organisten-Verein" beschäftigte man sich mit den Fragen der wirtschaftlichen und der künstlerischen Reform des Musikunterrichts. Im ersteren Falle wurde, nach sachlich wichtigen Ausführungen des beisitzenden Juristen Dr. Gabain, durch energisches Eingreifen Max Menges eine Beschlußfassung erzielt. Punkt 2 schließt das als Notwendigkeit dargestellte Bedürfnis nach der Einführung eines staatlichen Examens für Musiklehrer in sich; Edmund Schmid trat in längerem Vortrag dafür ein und erzielte nach einer lebhaften Debatte seine einstimmige Wahl zur Weiterbearbeitung eines von ihm aufgestellten Programms und Vorlegung dieses bei der Verwaltungsreformkommission des Senats.

Heidelberg. Der Musikhistoriker und Musikkritiker, Privatdozent an der Berliner Universität, Dr. phil. Georg Schünemann, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl der Musikwissenschaft in Heidelberg erhalten.

Jena. Hier starb Professor Adolf Schulze, der Begründer und langjährige Vorsteher der Gesangsklasse der Berliner Musikhochschule. Schulze, der auch dem Senat angehörte, ist, seit einem Dezennium im Ruhestand lebend, fast 85 Jahre alt geworden. Ein Schüler Gaocias, war er einst auch als Konzert- und Oratoriensänger angesehen; sein pädagogisches Wirken hingegen hat sich Anfeindungen gefallen lassen müssen.

Leipzig. Am 23. April wurde der „Leipziger Konzertverein" gegründet. Der Verein bezweckt die Förderung des Konzertwesens in Leipzig auf volkstümlicher Grundlage. Beabsichtigt ist die Gründung und Erhaltung eines künstlerisch hochstehenden Orchesters und eines von Gewinnabsicht freien gemeinnützigen Konzertunternehmens. Als Dirigent ist Dr. Göhler gewonnen worden.

Leipzig. In Gegenwart von Vertretern der städtischen Behörden und zahlreicher Musikfreunde ist am 15. April im Festsaale des Stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig eine Richard-Wagner-Ausstellung eröffnet worden, deren reiches Material aus der Richard-Wagner-Sammlung des verstorbenen Hamburger Kaufmanns Rudolf L. Hagedorn besteht.

* Leipzig. Für das Tonkünstlerfest in Weimar wurde vom allgemeinen Musikerverein Georg Kiessigs „Totentanz" für Orchester angenommen.

Ludwigshafen. Es hat sich in letzter Zeit in der Presse und beim Publikum das Gerücht verbreitet, daß das Pfälzische Landes-Sinfonie-Orchester infolge finanzieller Schwierigkeiten in Kürze seiner Auflösung entgegensehe. Wir legen Wert darauf festzustellen, daß dieses Gerücht vollkommen jeder Grundlage entbehrt und glatt aus der Luft gegriffen ist.

München. Die zur Gruppe Musik der Künstlergewerkschaft Bayerns zusammengeschlossenen Musikerorganisationen Münchens erlassen folgende Warnung vor dem musikalischen Berufsstudium im allgemeinen und vor der Vermehrung der Zahl der Musiklehrer in München im besonderen:

Die wirtschaftliche Lage sowohl der festangestellten als auch ganz besonders der freien Musiker ist bereits heute trostlos und wird sich in kurzer Zeit ohne Aussicht auf Besserung der Verhältnisse so weit verschlechtert haben, daß die überwiegende Mehrzahl genötigt sein wird, sich zur Aufrechterhaltung ihrer Existenz einem anderen Hauptberufe zuzuwenden. Es gibt in Deutschland noch nicht ein Dutzend Komponisten, die von den Erträgnissen ihrer Schöpfungen leben können; weitaus die meisten konzertierenden Künstler müssen bei der ungeheuren Verteuerung der Spesen, insbesondere der Druck- und Bahnfahrtskosten, zusetzen, um überhaupt ihren Beruf aufrechterhalten zu können. Die Kapellmeisterlaufbahn ist überfüllt, die Lage der Orchestermusiker war schon vor dem Kriege wenig beneidenswert. Das Ventil in dieser Notlage ist der Lehrberuf. Die Verwechslung zwischen Lehren und Lernen ist ein Kennzeichen unserer Zeit. Tausende von Unberufenen füllen die Großstädte; aber auch die berufenen Fachlehrer stoßen sich eng im Raume. Die Folge dieser Erscheinungen ist die immer weiter fortschreitende künstliche Züchtung eines Musikerproletariats.

Die unterzeichneten Organisationen warnen daher dringend vor der Wahl des musikalischen Berufsstudiums. Ebenso dringend ist zu warnen vor der Eröffnung neuer musikalischer Lehrtätigkeit in München. Schwere Enttäuschungen werden selbst den Befähigtsten nicht erspart bleiben. Auch in den übrigen bayerischen Städten sind die Verhältnisse kaum anders. — Münchner Tonkünstlerverein (e. V.), Wirtschaftlicher Bund vortragender Künstler in München und Umgegend (e. V.), Allgemeiner Deutscher Verband geprüfter Musiklehrer und -lehrerinnen.

* Naumburg. Professor Karl Zuschneid hat sich

von seiner Tätigkeit als Direktor des Konservatoriums für Musik in Mannheim nach hier zurückgezogen, um sich nur noch schriftstellerischer Tätigkeit zu widmen.

Schwerin. Der Kapellmeister am Schweriner Landestheater Arthur Meißner ist in Anerkennung seiner langjährigen Verdienste als musikalischen Leiters zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Weimar. die diesjährige Hauptversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" und das damit verbundene Tonkünstlerfest findet nunmehr bestimmt in Weimar, und zwar von Mittwoch, den 9. bis Sonnabend, den 12. Juni statt. Es ist möglich, daß die Tagung noch um einen Tag verlängert wird. Die Veranstaltungen beginnen mit einer Aufführung der Oper „Schirin und Gertraude" von Paul Gräner durch das Deutsche Nationaltheater, in dessen Räumen auch die weiteren musikalischen Aufführungen stattfinden werden. Es sind dies zwei Orchesterkonzerte und zwei Konzerte mit Kammermusikwerken. Zur Wiedergabe gelangen im

Ersten Orchesterkonzert: Otto Besch — E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre; Bruno Weigl — Drei Abend-Stimmungsbilder; J. L. Nicodé — Dramatische Gesänge (kurz vor dem Tode des Komponisten vollendet); Ed. Erdmann — Sinfonie.

Zweites Orchesterkonzert: Hermann Grabner — Vorspiel für großes Orchester; Herm. Unger — Vier Ländliche Szenen; Walter Braunfels — Neue Gesänge mit Orchester; Georg Kiessig — Ein Totentanz; Arnold Schönberg — Fünf Orchesterstücke, op 15.

Erstes Kammerkonzert: Josef Haas — Klavier-Sonate A-Moll; Bodo Wolff — Streichquartett; dazwischen eine Gruppe noch nicht festliegender Lieder.

Zweites Kammerkonzert: Paul Ströver — Streichquartett, op 25; Hermann Scherchen — Streichquartett; dazwischen wieder eine Gruppe Lieder.

Sämtliche ausgewählten Werke werden als Uraufführungen gebracht. Aus den Autoren-Namen ersieht man deutlich, daß diesmal dem linken Flügel der Neutöner ein verhältnismäßig breiter Raum zugemessen wurde. Da die diesjährige zugleich die fünfzigste Tagung des Vereins ist, besteht die Absicht, den Jubiläums-Charakter durch Hinzufügung eines dritten Orchesterkonzerts ausschließlich mit Werken Franz Liszts besonders zum Ausdruck zu bringen. Ein solcher Entschluß wäre zu begrüßen, vorausgesetzt, daß man solche Werke des Altmeisters wählt, die in der Öffentlichkeit bisher weniger berücksichtigt worden sind.

Wien. Der junge ungarische Komponist Michael Krausz hat nach dem vielgegebenen Lustspiel Lenggels „Die Tänzerin" eine Oper komponiert, die demnächst an einer deutschen Opernbühne zur Uraufführung kommt.

Wien. Zu Dirigenten des Musikfestes sind endgültig Richard Strauß, Felix Weingartner, Franz Schalk, Ferdinand Löwe und Wilhelm Furtwängler bestimmt worden. Schönbergs Gurrelieder werden unter Leitung des Komponisten in der Staatsoper aufgeführt werden.

Wien. In der Volksoper fand die deutsche Uraufführung der neuesten Mascagni-Oper „Lodoletta" statt, ohne sonderliche künstlerische Eindrücke zu hinterlassen.

Wien. Die Theater- und Musikkritiker haben als Antwort auf den Ausschluß von den Generalproben beschlossen, in ihren Kritiken bis auf weiteres keinen Darsteller mit Namen zu nennen.

Scherzecke

Ein kurioses Arbeiter-Gesuch. Im „Neuen Wiener Tageblatt" vom 19. März 1920 erschien das folgende Inserat:

Tüchtiger Bildhauer

von Pianofortefabrik einer württembergischen Industriestadt zum sofortigen Eintritt gesucht. Bewerber, welche gute Fußballspieler (Ligaspieler) sind, erhalten den Vorzug. Angebote unter „T. P. 8304" an die Expedition dieses Blattes.

Die nette Motette. Elena, des Metzgermeisters S. Töchterlein, wird, damit sie als allseitig gebildet erscheint, auch zum öfteren Besuch der Motette angehalten. Auf dem Heimwege begegnet sie eines Sonnabends einem ihrer Tanzstunden-Herren, dem sie sofort damit zu imponieren sucht, daß sie ihm erzählt, von wo sie komme. „Ja, und heute war es wirklich mal recht nett in der Motette!" fügt sie hinzu. „Wieso?" fragt neugierig der Herr. „In einem Stücke sangen sie immer" — lispelt mit schämigem Erröten Elena — „Ich lasse dich nicht, ich lasse dich nicht! wohl an die zwanzig mal"

Der Weg zur Ruhe. Nach einem guten Abendessen in unserer Stammkneipe saßen wir nun beim Wein. Da es am Musikerstammtisch streng verboten war, zu fachsimpeln, so unterhielten wir uns über allerlei fröhliche Vorfälle und kamen schließlich auf die verschiedenen Todesarten zu sprechen. Der Musikkritiker Gr. sagte: „Falls ich es erleben müßte, zu sterben, bevor ich mich zur Ruhe gesetzt habe, dann wünsche ich gehenkt zu werden."

Die meisten von uns fanden diese Todesart zwar verdient, jedoch zu plötzlich und auch wenig standesgemäß. Aber der Musikkritiker blieb dabei, er ziehe sie jeder anderen Todesart vor. „Ich habe mich genau erkundigt", sagte er, „und habe erfahren, daß Gehenkte ohne Musik begraben werden!"

Der Segen der Knechtschaft. Das Orchester des kleinen Hoftheaters in K. bekam einen neuen Dirigenten. Vor Beginn der ersten Probe schon wird ihm eine Bitte vorgetragen. „Darf ich nach Hause gehen, Herr Kapellmeister, meine Frau kann jeden Augenblick entbinden!" Der neue Dirigent ist entsetzt. „Verheiratet sind Sie?" wettert er. „Das ist mir in meiner ganzen Praxis noch nicht vorgekommen. Wie können Sie so gewissenlos sein, Ihre Frau, Ihre Kinder dem Elend auszusetzen? Wovon wollen Sie denn eigentlich leben, von Ihrer Gage vielleicht?" „Bei mir reicht's schon, Herr Kapellmeister," entgegnet der Bittsteller, „ich bin nicht Hofmusiker, ich bin bloß der Orchesterdiener!"

Briefkasten

R. P. Kleine Notenpressen für den Privatgebrauch gibt es unseres Wissens nicht, denn der Druck von Musikalien ist eine mit seinen Vorbereitungen und Nebenarbeiten so komplizierte Sache, daß er nur in einer Spezialdruckerei vorgenommen werden kann. Wir verweisen Sie auf den im 2. Märzheft der Z. f. M. erschienenen Artikel: „Wie eine Notenseite entsteht." Überdies nehmen wir an, daß sich Ihre Anfrage auf eine Notenpresse für Musikalien bezieht, oder sollten Sie Banknoten herstellen wollen?

Schriftleitungsvermerk

Infolge vorübergehenden Papiermangels haben wir einen wesentlichen Teil von Anzeigen zurückstellen müssen.
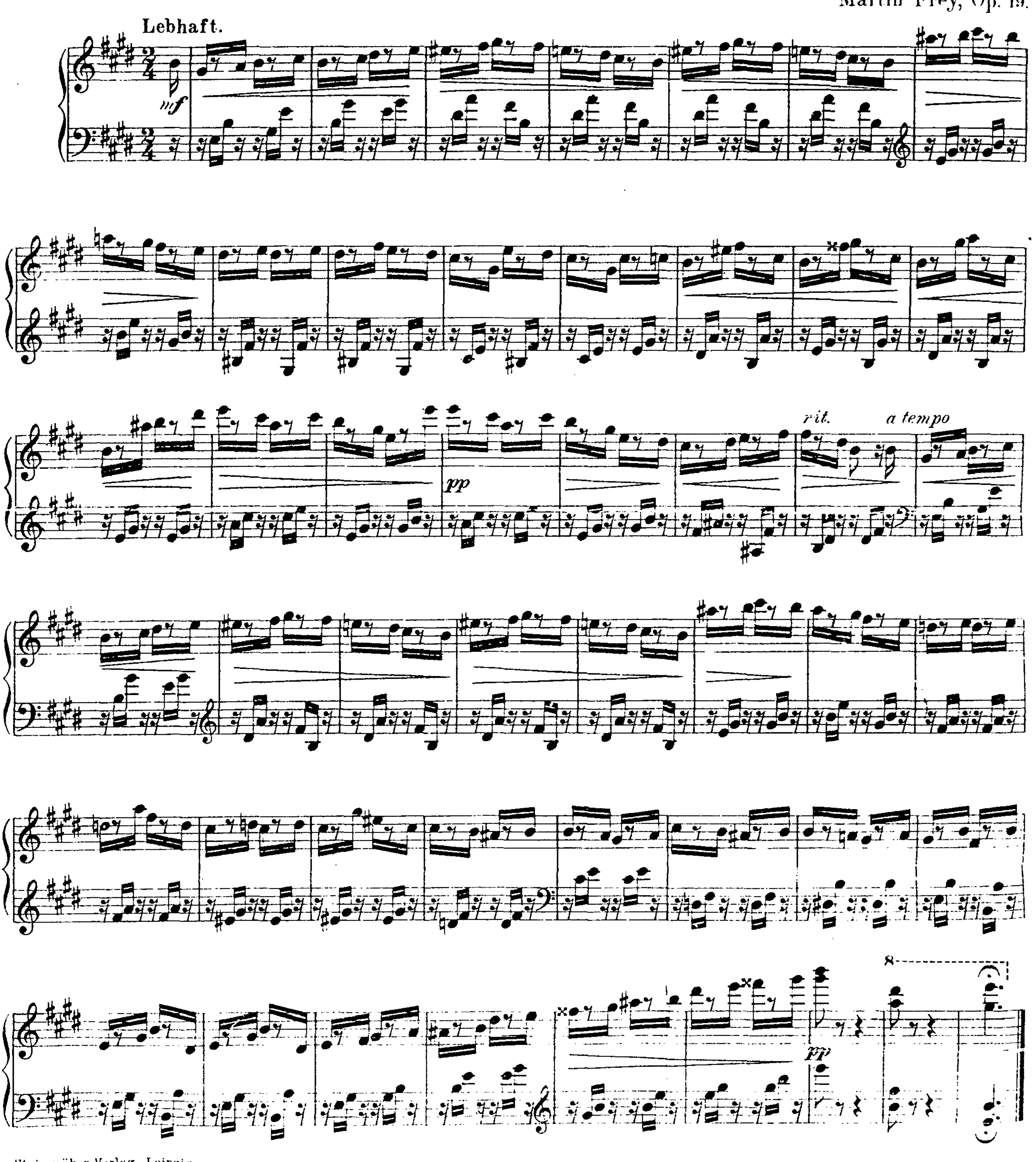
Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

Dritte Musikbeilage
der
Zeitschrift für Musik.
87. Jahrgang – 1920.

Troisième feuille
extraordinaire
du
Journal de Musique.
87e Année – 1920.

Wilde Jagd.

Martin Frey, Op. 19.



Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

Das Pappelmaul.


Elsässisches Volkslied.

Bernhard Schneider, Op. 18.
Volksweise aus dem Elsaß. 1839.

Mäßig bewegt.

Gesang

Piano.

1. „Hör, Lieb-chen, was ich sa-gen will! Schweig doch auch nur
2. was ich dir er-zäh-len kann: Ein-stens war ein
3. dies ver-droß den gro-ßen Mann, dar-um hub er
4. wenn sich sonst mein Blut er-hitzt, wenn sich mei-ne

1. ein-mal still! Vor dir hat man kei-ne Ruh, im-mer, im-mer pappelst du, im-mer, im-mer
2. gro-ßer Mann, des-sen Weibchen ihm zur Plag' pap-pel-te den gan-zen Tag, pap-pel-te den
3. zor-nig an: „Hö-re, lie-bes Weibchen mein, stel-le mir das Pappeln ein, stel-le mir das
4. Na-se spitzt und die Au-gen feu-rig stehn, läßt du schon das Pappeln gehn, läßt du schon das

1. pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-papappelst du!" 2. „Hör,
2. ga-ga-ga-ga-ga-ga-ga-gaganzen Tag." 3. „Und
3. Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-papappeln ein!" 4. „Denn
4. Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-papappeln gehn."

1-6. Schluß. muß!

5. Doch all' sein Drohen war umsonst,
Pappeln war ja ihre Kunst;
Darum war er auch nicht faul,
Schlug ihr flugs auf's Pappelmaul.

6. O weh, in Strömen floß ihr Blut,
Fort war nun ihr Übermut;
So ward sie von ihm belohnt,
Daß sie nicht mehr pappeln konnt'.

7. Drum, Liebchen, merke dir das fein,
Stelle mir das Pappeln ein!
Machst du mir noch viel Verdruß,
Ich dein Mäulchen sto-sto-stopfen muß!

b) Pappelmäulchen. Umdichtung nach Adelheid Wette. (In der Melodie sind dem Texte entsprechende Achtel einzuschieben: ♩ = ♪♪.)

1. Hör, Lieschen, was ich sagen will,
So schweig' doch endlich einmal still!
Man hat vor dir ja keine Ruh,
Immer, immer pappelst du!

2. Hör, was ich dir erzählen will,
„Es war einmal – so schweig doch still!
Ein Pappelmäulchen, ach das sprach
In einem fort, den ga-ga-ganzen Tag.

3. Es pappelte, o welche Not!
Vom Morgen bis zum Abendrot,
Und schlief's in seinem Bettchen kaum,
Ach, dann pappelts noch im Traum.

4. Die Mutter sprach: „Ich tu dirs kund.
Schweig still, sonst gibt's ein Schloß vor'n Mund!"
Das Mäulchen aber stand nicht still,
Es pappelt, was es pappeln will.
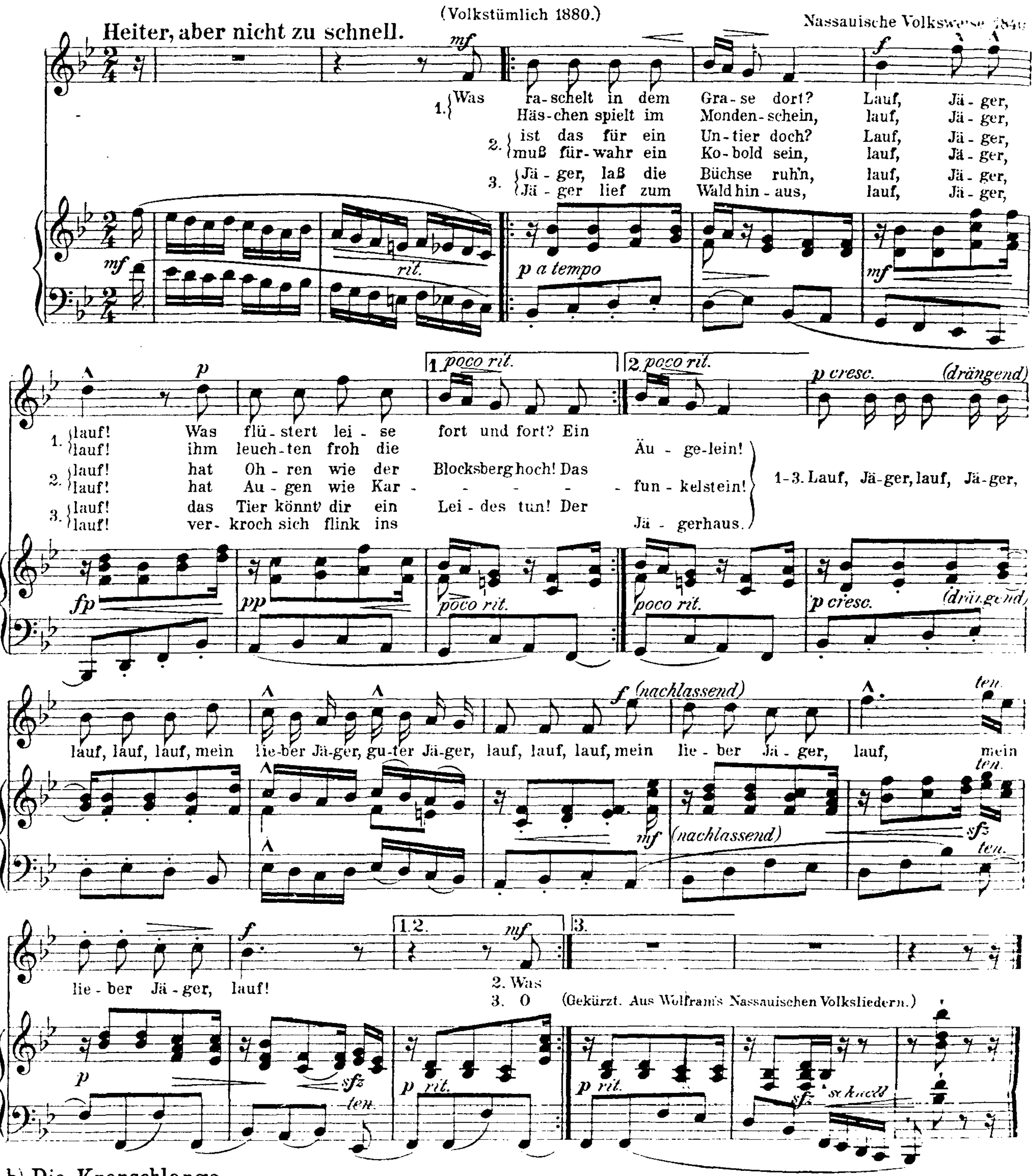
5. Da kam ein Schmied daher gerannt,
Hatt' einen Reifen in der Hand,
Er schließt mit einem Schloß nicht faul,
Ihn fest ums lose Pappelmaul.

6. Drum Lieschen, hör' und merk' dir's doch,
Der Schlößchen gibt's gar viele noch!
Der Schmied macht wahrlich dir Verdruß,
Wenn er dein Mäulchen sto-sto-stopfen muß!

Jagdabenteuer.

(Volkstümlich 1880.)

Nassauische Volksweise



b) Die Kronschlange.

1. Der Jäger längs am Weiher ging,
Die Dämmerung den Wald umfing.

2. Was plätschert in dem Wasser dort?
Es kichert leis in einem fort.

3. Was schimmert dort im Grase feucht?
Wohl Gold und Edelstein mich deucht.

4. Kronschlänglein ringelt sich im Bad,
Die Kron' sie abgeleget hat.

5. Jetzt gilt es wagen, ob mir graut;
Wer Glück hat, führet heim die Braut.

6. „O Jäger, laß den goldnen Reif,
„Die Diener regen schon den Schweif.

7. „O Jäger, laß die Krone mein,
„Ich geb dir Gold und Edelstein.
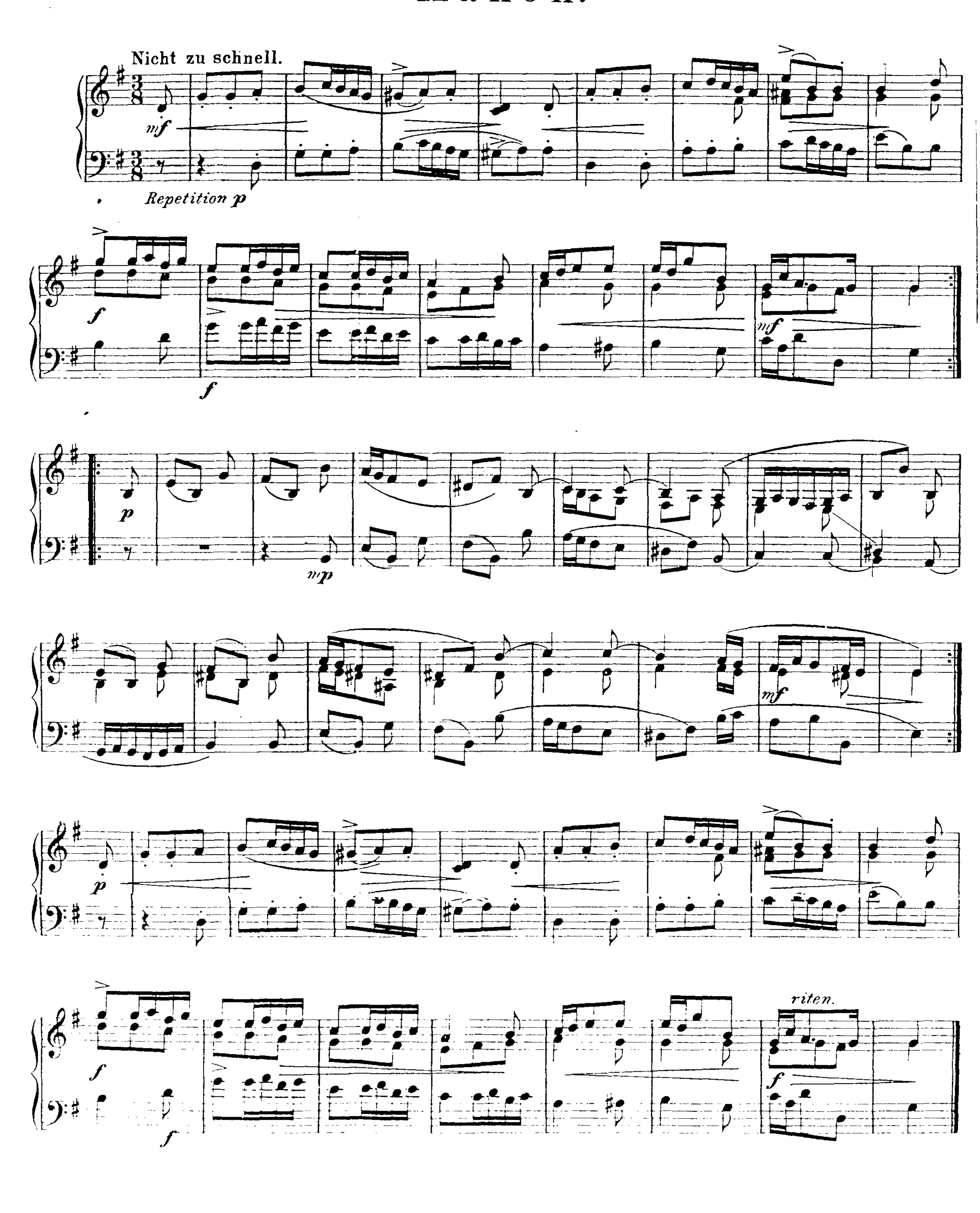
8. „Wie du die Kron' mir wiederlangst,
„Geb ich dir alles, was du verlangst!“

9. Der Jäger lief, als sei er taub.
Im Schrein barg er den teuern Raub.

10. Er barg ihn in dem festen Schrein;
Die schönste Maid, die Braut war sein.

(Nach Zuccalmaglio 1835.)

Kanon.



ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M. 5.—. Nach dem Auslande M. 20.— Bei Zusendung vom Verlag 1.50 M. für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt M. 2.—, für das Ausland M. 4.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag – Verantwortlicher Schriftleiter *Wolfgang Lenk*. Für den Anzeigenteil verantwortlich *Oswald Müller*.
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 10 — *Leipzig, Sonntag, den 16. Mai* — 2. Maiheft 1920

Duo

Des Abends schweres Gold spinnt sich in Netzen,
Dichtmaschig über lärmendes Gewühl
Auf weiten, menschenvollen Plätzen.
Und Kirchen steigen marmorn kühl

Aus breitgetürmten Häuserquadern,
Die mattumrissen in das Dämmer wuchten.
In heller Straßen pulsgestrafften Adern
Glüht es wie Fieber. In den dunklen Buchten

Beengter Gassen Lichter glimmen
Und gleiten flackernd hin und her,
Gleich Bootslaternen, die zum Hafen schwimmen
Nach reichem Fang auf hohem Meer —

Es fällt ihr Glanz in hellen Flocken
Irrlichternd auf den schmalen Steig.
Aus einem offnen Fenster locken
Verliebte Takte, blond und weich

Von zwei duettverschmolzenen Geigen.
Zwei Schatten seh ich hinter Jalousien:
Zwei Silhouetten, die sich Mund zu Munde neigen —
Wie Rosen blühen auf der Geige Melodien . . .

Kleine Nachmusik

Vollmond flimmert in den Gassen,
Sterne wandern rund.
Und es glühn die abendblassen
Giebel blau und bunt.

Hinterm Fenster, dichtverhangen,
Ging ein Schatten um.
Leise kommen wir gegangen,
Stehn im Kreis herum.

Türen knarren, und wir harren
Bis der Schatten da:
Trummscheit, Flöte und Gitarren —
Späte Musika. —

Übern Abend wandern Sterne,
Brunnen rauscht und singt.
Dunkle Flöte kichert ferne —
Und der Schatten winkt.

Kurt Siemers

Zur Entstehung und Uraufführung des Musikdramas „Die versunkene Glocke"

Von Heinrich Zöllner

Im Spätherbst 1897 wurde das Märchendrama Gerhart Hauptmanns „Die versunkene Glocke" zum ersten Male in Amerika an dem Neuyorker Irving-Place-Theater mit Agnes Sorma als Rautendelein aufgeführt. Ich war damals (von 1890 an) Direktor des Konzertvereins „Deutscher Liederkranz von Neuyork" und wohnte der Vorstellung bei. Die Dichtung fand in mir sofort um so mehr einen hingerissenen Bewunderer, als ich meine Jugend in der Lausitz verlebte, am Fuße jener waldgrünen Berge, die sich an das Riesengebirge anlehnen. Der Kindheit Träume umwoben mich mitten im Lärm der amerikanischen Riesenstadt mit unwiderstehlicher Gewalt, auch in meiner Brust sang:

„Ein Lied, verloren und vergessen,
Ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
Gekannt von jedem, dennoch unerhört."

Auch in mir begann es „heimlich zehrend bang" zu klingen — zu klingen schon während der Aufführung, und als ich in jener Nacht nach Hause ging, wußte ich schon: dies Drama wirst du komponieren, gleichviel ob ich Hoffnung hegen konnte es zur Veröffentlichung zubringen oder nicht. Es dauerte noch einige Wochen, bis ich die wunderbare Dichtung in den Händen hatte; dann aber floß der zurückgehaltene musikalische Strom desto unwiderstehlicher. Am Tage fand ich selten die Stimmung zum Schaffen — das meiste ist in der Nacht entstanden. Oft schrieb ich bis 3 und 4 Uhr morgens — da war auch in der Metropole der neuen Welt Ruhe eingetreten, und ich durfte vergessen, wo ich das Märchen vom Riesengebirge nachträumte. Bis zum April 1898 war der Entwurf fertig.

Ungefähr um diese Zeit wurde mir das Amt eines Universitätsmusikdirektors in Leipzig als Nachfolger Prof. Hermann Kretschmars angetragen. Obgleich ich mich in Neuyork in einer pekuniären Lage befand, mit welcher die mir in Leipzig angebotene Stellung nicht den mindesten Vergleich aushielt, so entschied ich mich doch für die Annahme: denn - abgesehen von anderen Gründen — durfte ich dort im alten Heimatlande hoffen, die mir im Kopfe summende versunkene Glocke bald vor der Öffentlichkeit erklingen zu hören.

Prof. Heinrich Zöllner

Aufgenommen von Gust. Buyle (um 1911) Antwerpen Rue Leopold 20

Nun begann die Ausführung der Partitur - im Mai 1898 der erste Akt, im Juni und Juli der zweite und dritte. Die heißen Tage des August sahen mich am Lake Waramog im Bergland des Staates Neuyork, wo ich in einer hölzernen Hütte, die sonst als Aufbewahrungsort für Garten- und Fischergeräte dient, die Partitur des vierten und eines Teiles des fünften Aktes schrieb.

„Da ging's, mein Herr, nicht immer mutig zu" — denn die brennende Sonne des vierzigsten Breitengrades erhitzte die hölzernen Wände meines improvisierten Arbeitstempels so, daß ich oft schweißgebadet zum Mittagstisch in dem nahegelegenen Fremdenheim erschien. Das, was ich mir vorgenommen, das Werk in Amerika zu vollenden, glückte nicht ganz. Durch den Trubel der Übersiedelung erfuhr die Arbeit eine fast dreimonatliche Unterbrechung. Die letzte Note der Orchesterpartitur schrieb ich in Eutritzsch bei Leipzig am 22. März 1899.

Das konnte ich aber auch in der Gewißheit tun, daß mein Werk zur Aufführung gelangen durfte. Denn bereits im November 98 war ich nach Berlin gefahren, um von Gerhard Hauptmann die Erlaubnis zur Herausgabe des Musikdramas — so nannte ich es zur Unterscheidung von des Dichters „Märchendrama" — zu erlangen. Hauptmann — den ich bis dahin noch nicht persönlich kannte — stand der Sache zuerst einigermaßen skeptisch gegenüber. Als ich ihm jedoch den ersten Akt vorgespielt hatte, so gut das eben einem nicht partiturenlesenden musikalischen Laien gegenüber sich ermöglichte, war Hauptmann warm geworden. Er bat mich, ihm noch die Hauptsachen aus den übrigen Akten vorzuspielen. Einige Tage darauf gab er seine Einwilligung zur Herausgabe des Werkes. Mit den von mir vorgenommenen Kürzungen erklärte er sich ebenfalls einverstanden.



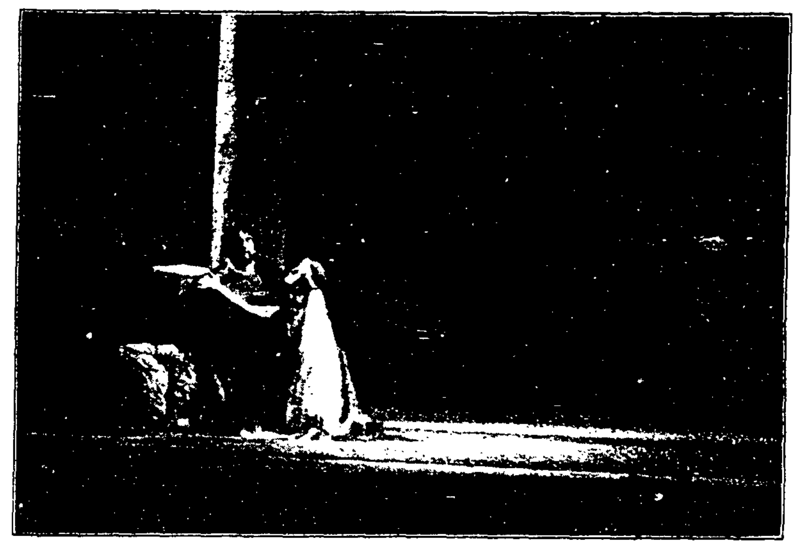
„Die versunkene Glocke", 1. Akt, 1. Szene Phot M. Mayer, Freiburg i. B.
Erstaufführung am Freiburger Stadttheater am 16. April 1920

Ich hatte bei meinem Besuche bei Hauptmann ihn über eine mir nicht ganz klar gewordene Symbolik einer Gestalt befragt, über den „gekrönten Zwerg" des vierten Aktes. Hauptmann sah mich ernst an: „Wissen Sie, daß Sie der erste Mensch sind, der diese Frage an mich richtet? Und doch ist sie so berechtigt. Über alles Mögliche bin ich befragt worden, aber über diese Figur, welche sicher die meisten nicht zu deuten wissen, hat noch keiner Aufklärung verlangt verlangt. Nun — was haben Sie sich darunter vorgestellt?"

Ich antwortete, daß ich sie als Personifikation des Zweifels deutete — des Zweifels an der Wahrheit und Reinheit unseres künstlerischen Vorhabens, auch des zweifels an der Kraft der Ausführung.

„Da sind Sie nahe an die Wahrheit herangekommen! Dieser gekrönte Zwerg ist mit einem Worte: Die Selbstkritik!" Alle anderen Kräfte wären zur Ruhe gegangen — nur die Selbstkritik wolle selbst nachvollbrachtem Tagewerk den innerlich unruhigen Künstler nicht verlassen. Da müsse sie denn mit etwas Gewalt nach Hause geschickt werden.

Die Uraufführung meines Musikdramas fand am 7. Juli 1899 im Berliner Theater des Westens statt. Zuerst hatte ich das Werk dem Dresdner Hoftheater zur Uraufführung eingereicht. Als dieses jedoch mit der Antwort zögerte, nahmen die Verleger Breitkopf & Härtel und ich kurzgefaßt das Angebot des Theaterdirektors Heinrich an, welcher eine Opernsaison in Berlin für den Juli plante. So mancher Bühnenleiter kam in dieser Zeit nach der Hauptstadt und konnte auf bequeme Weise die neue Oper kennenlernen. Auf eine, wenn auch nicht erstklassige so doch ganz würdige Aufführung konnte man rechnen. Dörwald, der erste Bariton des Breslauer Stadttheaters übernahm den Meister Heinrich, auch die anderen Rollen waren recht gut besetzt. Rautendelein war Jenny Broch, der Direktor Max Heinrich führte selbst die Regie.



„Die versunkene Glocke", 5. Akt, Schlußszene Phot. M. Mayer, Freiburg i. B.
August Stier (Meister Heinrich) Hanna Boddeg (Rautendelein)

Musikalischer Leiter war Wilhelm Reich. Nickelmann war Ad. Blaß, Waldschrat Sieder, Pfarrer der jetzt verstorbene Tenor Carlèn. Freilich war ich bezüglich der Uraufführungen meiner Opern etwas verwöhnt, München (unter Hermann Levi) hatte mein Musikdrama „Faust", Dresden (unter Schuch) den „Überfall", Leipzig (unter Panzner) „Bei Sedan" herausgebracht. Dagegen mußte die Berliner Première im Theater des Westens natürlich abstechen. Aber es war ein Eifer und ein Feuer in dieser zusammengewürfelten Gesellschaft, daß man doch seine Freude an der Sache hatte. Nicht weniger als vier junge Kapellmeister schlugen die „Die versunkene Glocke" vertretenden Instrumente: ein Klavier, zwei Tamtams und einen Glockenstab. Vier mit schönen Stimmen begabte junge Sängerinnen bildeten das Elfenquartett, das Orchester war zusammengesetzt aus zum Teil ganz vorzüglichen Musikern, welche in den Sommerferien durch das Extraengagement ihrem mageren Geldbeutel aufhalfen.

Ungünstig war's, daß drei Tage vor der Aufführung eine große Hitze eintrat. Doch das Theater war trotzdem ausverkauft. Der erste Akt ging glücklich vorüber und fand eine mehr als warme Aufnahme. Da — im zweiten Akte — spielte mir der Theaterteufel einen bösen Streich. Die Rolle der Magda war zweifach besetzt worden. Unmittelbar vor der Aufführung erkrankte die eigentliche Vertreterin dieser Rolle — die zweite Magda mußte plötzlich einspringen. Bis zur Hälfte des großen Zwiegesanges mit Meister Heinrich ging die Sache; dann aber plötzlich schien ihr Gedächtnis zu versagen — sie setzte nicht ein und stierte nur hilflos auf den Kapellmeister. Der schwang drohend seinen Taktstock und zischte unverständlichbleibende Soufflierlaute gegen die Bühne. Es half nichts! Die Meisterin trieb wie eine Ertrinkende auf den Wogen des Orchesters dahin. Schwarze Selbstmordspläne im Hirn wälzend saß ich als ohnmächtiger Zuhörer im Parkett und ballte krampfhaft die Fäuste gegen diesen niederträchtigen Streich des Schicksals. Also anderthalb Jahre vergeblich gearbeitet! Denn nach dieser Blamage war doch die ganze Oper verloren! Die Stimmung auf immer verdorben! Allmählich aber trat eine Art Resignation bei mir ein — ich fing an, über die verzweiflungsvollen Gesten der Eheleute da oben auf der Bühne mich zu amüsieren, die ohne Sinn und Verstand einander umarmten, sich abstießen, die Hände flehentlich zu den Soffiten emporwarfen und sich vier- bis fünfmal in krampfhaften Ansätzen, das musikalische Ufer zu gewinnen, versicherten: „im Tale klingt sie" (die Glocke nämlich) — bis zu der Behauptung: „auf den Bergen nicht!" konnten sie durchaus nicht gelangen. Dabei mußte ich mir sagen: das Orchester macht eigentlich allein auch einen ganz guten Eindruck. Man hört die Motive ganz klar — so eine Art Sinfonie mit Pantomime. Ich merkte auch, daß nur wenige Leute sich allgemach etwas verwundert ansahen, als wollten sie sagen: na, wird's bald, was? Oder sollten die da oben wirklich „raus" sein? — Diese lautlose Schwimmerei hatte etwa 3—4 Minuten (eine endlose Zeit in der Musik!) gedauert, als endlich Meister Heinrich am Schluß des Duos wieder Worte fand, um seiner Gattin im Zusammenbrechen der Nerven zu versichern: Ich will nicht! Geh! Laß mich — geh! und laß mich sterben!

Ich glaube: nie hat ein Sänger diese Worte einer Partnerin überzeugender entgegengeknirscht. Ob diese Unglückliche später nochmals gewagt hat, sich als Gattin des Meisters zu präsentieren, weiß ich nicht. Aber als damals der Pfarrer eingetreten war und fragte: „Wie steht's, Frau Meisterin?" und diese einigermaßen gefaßt, mit mich kalt durchrieselnder Deutlichkeit erwiderte: „Ach, furchtbar schlimm! ich weiß nicht, was ich fürchten soll und hoffen," da stöhnte ich: nichts! nichts! Auch eure wundertätige Frau Findeklee kann die Geschichte nicht mehr zusammenflicken!

Aber dann kam Rautendelein, unbefangen, als sei nichts geschehen. Ob sich der Racker vielleicht gar noch darüber freute, daß der Meister wirklich vor Zorn kochte, weil ihn seine Frau in solche Angst gebracht? Kurz: ich war aufs höchste erstaunt, als nach diesem zweiten Akt, der in seinem ersten Teile direkt mißlungen war, ein Beifall losbrach, daß ich, der auf meinem Parkettsitz von diesem schauderhaften Pech beinahe festgeklebte, auf die Bühne zitiert werden sollte. Aber ich bin doch nicht gegangen. Ich hätte mich dort eventuell mit einer Mordtat befleckt.

Die übrigen drei Akte gingen ohne Unfall vorüber. Oben auf der Bühne, wie unten im Publikum war man in gehobener Stimmung, und am Ende konnte man wohl von einem bedeutenden Erfolg sprechen. Das beste war, daß eine ganze Anzahl Kritiker den erwähnten Unfall im zweiten Akte nicht gemerkt zu haben schienen oder ihn mit dem Mantel der christlichen oder der anderen Liebe bedeckten. Einige sprachen allerdings die Ansicht aus: das Duett im zweiten Akt schiene etwas undramatisch zu sein.

Bald hatten eine nicht unbeträchtliche Anzahl Bühnen das Werk angenommen. Die nächste Vorstellung fand in Bremen unter meiner Direktion statt, auf der Rückreise von dort konnte ich einer sehr schönen Erstaufführung in Hannover beiwohnen. In Leipzig angekommen, fand ich eine mit den Bildern von Vogeler-Worpswede illustrierte Ausgabe meiner Oper vor, deren erstes Exemplar ich an Gerhart Hauptmann mit folgender Widmung sandte:

Durch jede große Dichtung rauschet
Ein fern geheimnisvolles Singen;
Nur dem, der mit dem Herzen lauschet,
Wird offenbar dies innere Klingen.
Die Töne, welche leis durchziehen
Dein Märchen, schrieb ich treulich nieder
Und geb', umrankt von Melodien,
Dir, Dichter, deine Schöpfung wieder.

Seit dieser Zeit sind mehr als zwanzig Jahre vergangen, mehr als achtzig deutsche, österreichische, Schweizer, holländische, belgische Städte haben das Musikdrama aufgeführt. Wenn auch in den Jahren des Krieges die versunkene Glocke nur selten ertönte, so scheint sich jetzt das Interesse dafür neu zu beleben. Eine Anzahl Bühnen haben das Werk wieder aufgenommen. Und wenn diese Poesie, diese Töne dazu angetan erscheinen, uns aus der häßlichen Wirklichkeit in das Märchenreich längst verhallter Zeiten zu versetzen, ein Gedanke sollte Nachhall, sollte Einkehr in sich selbst gerade in der Gegenwart in vieler Herzen erwecken, der Grundgedanke der versunkenen Glocke, der in dem schwerwiegenden Mahnwort gipfelt: Es gibt ein Wort, das Reue heißt!

Der Tod des Harfenmeisters

Ein Musikmärchen von Werneck-Brüggemann

Es war einmal ein Dorf, das lag auf einem dunklen hohen Berg. Der Berg war so hoch, daß er fast bis an die Himmelsburg reichte. Wenn die Sonne frühmorgens daraus hervortrat: mit einer güldenen Krone und einem glühenden Panzer, so schien es, als ob dieses Dörfchen ihr Königsschloß sei. Dann rauschten die mächtigen, uralten Tannen lauter, dann gossen sich die Brunnen hurtiger zu Tal, dann warfen die verschlafenen Häuschen ihre Rauchmützchen flinker vom Kopfe.

Es war aber eine Hütte, die lag ein wenig abseits von diesem einsamen Dorf. Sie war ganz im Düstern versteckt. Du hättest sie nicht erblicken können, wenn nicht gerade ein Schwarm Vögel dort oben sein Nest aufsuchte.

* * *

Das ist nämlich eine wunderliche Geschichte.

In dieser einsamen Hütte wohnte jahrein, jahraus ein steinalter Harfenmeister. Er glich einem Einsiedler. Sein Bart war so riesig lang wie die Kette der Lenze, die er auf den Schultern trug. Sein Gesicht war verrunzelt wie eine Saite, die sich beim Zerspringen zusammenrollt. In seinen Grauaugen aber lag eine tiefe, tiefe Güte. Eine Mutterhand hatte sie einst gestreichelt, Mutterlippen hatten sie geküßt, als der Abendsonne Schatten vom Tale heraufklommen, ganz langsam, ganz schmeichelnd. Seitdem glimmte diese Güte in des Harfners Seele. Seine Seele war durch tausend Täler geschritten, hatte viele Schluchten und Berge des Lebens durchwandert, und war dennoch nie aus ihrem Hüttchen herausgetreten. Sie hing fest in den Leiern, Lauten und Harfen wie ein Spinngewebe. In tausend Saiten hatte sie sich verknüpft. Sie war ein einziges Lied.

Der Greis war immer noch fleißig. Er arbeitete schon, wenn die Sonne heraufstieg, und arbeitete noch, wenn sie längst hinuntergegangen. Ein Kerzenstümpfchen, das ihm die Mutter als einziges Erbgut gelassen hatte, leuchtete ihm dabei. Es hatte die Eigenschaft, nie auszubrennen, wenn er es angezündet. Und so saß der Alte bis tief in die Nacht hinein an seinem ärmlichen Fensterchen und arbeitete und sang und klimperte und träumte.

* * *

Ihr müßt ein wenig von den Kinderjahren des Meisters wissen.

Er hatte als Bub nie mit Gespielen getollt. Er war immer und immer einsam gewesen. Flachshaarige Mägdelein mochten ihn nicht, er war so still und stets verschlossen. Niemand wollte ihm mehr über die Augen streichen, nachdem ihn das Mütterchen verlassen hatte. Und es hingen doch so oft bitterliche Tränen darin! Aber er mußte sie in sich hineinweinen. Darum war er immer einsamer geworden.

Doch sein Lied, sein Ruhm floß in alle Welt hinaus. Viele fremde Menschen kamen zu seiner Hütte gepilgert, seine feinen, silbernen Lauten zu kaufen und ein Lied von ihm zu erlauschen, auf daß sie's ihm nachspielten. Sie konnten es freilich nicht, denn es fehlte ihnen immer eine Saite dazu.

Wie der Greis daran denkt, muß er lächeln. War's nicht dieselbe Saite, die er hatte suchen müssen? Hatte nicht sein Vater von ihr auf dem Totenbette gesprochen? Er besinnt sich genau der Worte des Sterbenden: „Alles laß ich für dich zurück — nur eines nicht: die Saite, die deine Harfen zum Tönen bringt. Siehe, die kannst du irgendwo finden oder erkaufen, die mußt du selbst haben!"

Er lächelt, wie er schon hundert Jahre gelächelt hat, wenn sie von jener Saite schrieben, und dieses Kichern springt zwischen die silbernen Balken der Lauten, stößt an die perlengeschmückten Leiern und verklingt an den Elfenbeinstangen der hohen Harfen. Sie alle kichern mit...

* * *

Und nun ist ein Herbsttag, schöner als alle früheren, — da ist der Meister so müde, so traurig müde. Zum ersten Male in seinem Leben mag er nicht arbeiten. Es zwingt ihn etwas, von der Kindheit zu träumen. Sie liegt weit in der Ferne. Er

kann sie kaum mit der welken Hand fassen. Es drückt ihm die Seele wund.

Siehst du, wie die Abendschatten über die Fichten und Tannen strömen und sich stoßen? Ach, nun die müden Vöglein zu ihren Nestchen streichen, nun die Bäche immer langsamer murmeln und die Teiche immer ruhiger werden — da muß er am Fenster sitzen und ... träumen. Er kann freilich mit seinen Grauaugen nicht in die endlose Weite schauen, denn ihm gegenüber ist gerade nur Wald, dunkler, tiefer Wald. Er blickt aber mit brennenden Wangen weit in ihn hinein. Die Bäume sind alle lebendig geworden. Die Nebel wurden zu silbrigen Elfenschleiern, die Tannenzapfen zu Zwergen, die Vogelkirschen zu roten Kronen, die Kleeblätter zu dünnen Mägdlein. Es beginnt im Walde zu singen und klingen. Köstliche Flöten schwatzen, trillern und schmeicheln, kleine Geigen wiegen und weinen, mächtige Harfen brausen in den Gipfeln. Das Abendrot tropft hernieder, und die Glühwürmchen zünden ihre Äuglein an gleich Kerzen. Das tönt und schluchzt und jubelt, das tanzt und kost und flüstert — das ist ein berauschendes Wiegenlied...

Da erblüht des Alten Herz langsam wie eine Rose, so rot, so keusch, so voll Duft. Seine Stirn brennt, seine Wangen glühen, seine Lippen zittern vor Wehmut, vor Sehnsucht und Glück. Und mit einem Male schießt aus ihnen ein dünner Strahl. Der ist so heiß wie das Feuer des Kamins, aber so verzehrend, daß er — wenn er auf die stummen, tonlosen Harfen und Leiern tropft — diese plötzlich zum Klingen bringt. Wie wunderlich-sonderbar: mit einem Male ertönt die ganze Stube von Harfen- und Leierklang. Und war doch nirgends eine Saite, die mit den Händen bestrichen worden!

Doch des Harfenmeisters Finger beben wie das Herbstlaub an den Bäumen. Dieweil er mit seinen großen Grauaugen in das Waldwunder hineinstarrt, dieweil sein Herz immer glühender wird, knüpfen seine Finger — als seien sie tausendfältig geworden — Saite um Saite. Da ersteht Harfe um Harfe, Laute um Laute, Leier um Leier und Lied um Lied. Das alles erklingt und bebt durcheinander, steigt auf und braust in den Wald.

Aber plötzlich kommt ein wütender Sturmwirbel aus ihm geflogen. Er rüttelt am Giebel. Er springt in den Schornstein. Er zertrümmert das Fenster und taumelt in grimmiger Wut über die Kerze. Aufzischend — verlöscht sie.

Auch das Waldspiel ist zerbrochen. Es zittert nur noch ein Schmerzenslaut in den Gräsern. Es seufzt irgendwo, es schreit irgendwo...

Und eine graue Hand greift durch das zerschellte Fenster nach dem Herzen des Einsamen. Sie sucht die Rose. Ach diese blutrote Rose ist mit den vielen Jahren so schwer, so voll geworden. Sie ist in ihrer Reife so drückend, so schmerzlich, so stechend geworden!

Seine Finger umspannen die letzten Saiten einer Harfe, aber sie vermögen nicht mehr zu knüpfen.

Die graue Hand gehört der Frau Sehnsucht, dieser Wunderfrau!

Sie sucht die Rose. Die Rose ist doch das Herz! Sie ist die Seele, die so wunderbar himmlisch gesungen hat! Die arme Rose —

Nun fallen langsam, langsam die Rosenblätter ab. Langsam, langsam tun sich die großen Grauaugen zu ... die Finger glätten sich ... die Wangen werden so kühl, so kühl ... die Stirn sinkt mitten in die köstlichste Harfe hinein...

Da erbrausen noch einmal alle Lauten, Harfen und Leiern zusammen! Sie singen — unendlich schön — dem Meister ihr Sterbelied...

Musikpflege, Musikunterricht und Umsatzsteuer

von Rechtsanwalt Dr. jur. Eckstein, Berlin

Durch das Umsatzsteuergesetz vom 24. 12. 19 ist die bisherige Umsatzsteuer ganz wesentlich erweitert worden. Sie hat aufgehört eine Umsatzsteuer im engeren Sinne des Wortes zu sein. Während ihr bisher nur gewerbliche Lieferungen und Leistungen unterlagen, bestimmt jetzt das Umsatzsteuergesetz, daß alle Leistungen, die jemand innerhalb der von ihm selbständig ausgeübten gewerblichen oder beruflichen Tätigkeit gegen Entgelt ausführt, der Umsatzsteuer in Höhe von $^1/_2\,^0/_0$ unterliegt.

Durch die Hervorhebung der beruflichen Tätigkeit werden nunmehr auch die freien Berufe, die Tätigkeit des Musikers und Musiklehrers der Umsatzsteuer unterworfen, aber nur die Tätigkeit des Unternehmers, nicht die des Angestellten. Von der Umsatzsteuer befreit sind nun mindestens die Gehälter, die der Musiker oder der angestellte Musiklehrer empfängt. Unbedingt steuerpflichtig sind die Einnahmen des selbständigen konzertierenden Künstlers, die Einnahme der Konservatorien, der Inhaber von Kapellen.

In einer großen Anzahl von Fällen ist aber die Frage der Umsatzsteuerpflicht zum mindesten zweifelhaft. Nämlich dann, wenn es nicht ohne weiteres ersichtlich, ob eine Betätigung als Künstler oder als Musiklehrer vorliegt, bezw. ob diese einem Dienstvertrage oder etwas anderem entspringt.

Übernimmt ein Künstler ein einmaliges Engagement, die Mitwirkung zu einzelnen oder mehreren Konzerten, Aufführungen usw., so wird dieser Vertrag als sogenannter Werkvertrag, nicht als Dienstvertrag angesehen werden können, obwohl die Frage zweifelhaft ist. Die Art der Vergütung aber

spielt auf keinen Fall eine Rolle. Es ist also unerheblich, ob der Künstler etwa ein festes Entgelt oder einen Teil von den Einnahmen erhält. (Auch der festangestellte Künstler, der nur eine Gewinnbeteiligung erhält und kein festes Gehalt, ist Dienstverpflichteter und nicht Unternehmer.) Sowie die Betätigung des Künstlers aber eine gewisse Regelmäßigkeit erhält, nimmt der Vertrag den Charakter des Dienstvertrages an, gleichviel, ob er die berufliche Tätigkeit des Betreffenden mehr oder weniger ausfüllt. Ein Sänger, der z. B. in einem Café jeden Abend ein Lied singt, würde daher diese Einnahme nicht zu versteuern haben.

Bei den Inhabern von Kapellen ergeben sich mancherlei Schwierigkeiten, da hier die Umstände des Einzelfalles eine große Rolle spielen. Ist der Leiter selbständiger Unternehmer, der mit einem Auftraggeber einen Vertrag auf Leitung der ganzen Kapelle abschließt, so wird man schwerlich einen Dienstvertrag annehmen können, dieser Vertrag gilt als Vertrag besonderer Art und die Einnahme daraus ist umsatzsteuerpflichtig und zwar ohne Abzug der Gehälter, die der Leiter an die Kapellenmitglieder zu zahlen hat. Schließt der Kapellenleiter nur gewissermaßen als Bevollmächtigter der Kapellenmitglieder den Vertrag, ist aus den Umständen zu entnehmen, daß jeder der Mitglieder einen selbständigen Anspruch gegen den Auftraggeber hat, und daß der Kapellenleiter nur die Aufgabe hat, das Entgelt für sich und die Kapellenmitglieder entgegenzunehmen, so wird ein solcher Vertrag wiederum eher als Dienstvertrag, abgeschlossen durch den Auftraggeber und die einzelnen Kapellenmitglieder, die der Leiter selbständig zu engagieren hat, anzusehen sein und dann wiederum sind die Einnahmen nicht umsatzsteuerpflichtig. Die Tätigkeit des selbständigen Musiklehrers wird wohl grundsätzlich umsatzsteuerpflichtig sein.

Übt jemand eine zum Teil nicht umsatzsteuerpflichtige Berufstätigkeit aus, die insbesondere der Künstler, der gleichzeitig in einem Konservatorium Unterricht erteilt, so müssen die Einnahmen getrennt werden. Nur die auf die umsatzsteuerpflichtige Tätigkeit entfallenden Einnahmen sind steuerpflichtig.

Eine besondere Vergünstigung erhalten diejenigen, die ein Jahresgesamteinkommen (also Einnahmen nach Abzug der Betriebsunkosten) von nicht mehr als 5000 Mark haben, wenn sie mehr als ein Kind unter 16 Jahren zu versorgen haben. Die Fürsorge für Eltern steht der Fürsorge für Kinder gleich, wenn die Eltern ohne wesentliches Einkommen sind und einem Erwerb nicht nachgehen können.

Bei der Ermittlung des Einkommens von 5000 Mark ist das Einkommen des Ehegatten, wenn er sich im gleichen Hausstand mit Steuerpflichtigen befindet und das Einkommen der angeführten zu versorgenden Personen hinzuzurechnen. Die Vergünstigung besteht in der Gewährung einer Vergütung, und zwar werden bei einem Einkommen von nicht mehr als 3000 Mark 40 Mark, von nicht mehr als 4000 Mark 30 Mark und bis zu 5000 Mark 20 Mark vergütet und zwar für jede zu versorgende Person. Bei mehr als zwei zu versorgenden Personen erhöhen sich die Vergütungsbeträge um die Hälfte.

Der Gütungsantrag ist jeweils im Januar für das vorausgegangene Kalenderjahr bei dem Finanzamt zu stellen, kann also zum ersten Male im Januar 1921 für das Kalenderjahr 1920 gestellt werden
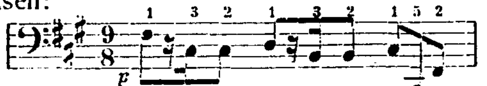
Johannes Brahms:
Variationen über ein Thema von Schumann (op. 9) Fis-moll

von Prof. Heinrich Schwartz, München
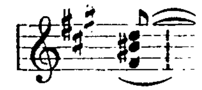
Unter den Variationenwerken der nachbeethovenschen Zeit steht Brahmsens op. 9, was Tiefe und geistvolle Durchführung des Grundgedanken anbelangt, an erster Stelle. Keinem seiner Vorgänger, Schumann nicht ausgenommen, ist ein ähnlicher Wurf gelungen; aber auch Brahms selbst blieb in seinen anderen Variationenwerken hinter dieser epochalen Tat zurück. Sie wendet sich weniger an den Pianisten als an den Musiker, und Virtuosen äußerlichen Gepränges werden mit dem tiefsinnigen Werke nicht viel anzufangen wissen. Es verlangt nicht nur die hingebende Liebe eines ganzen Musikers, sondern das vollkommene Aufgehen eines Künstlers in des Meisters Stil. Nur dem, der sich so recht mit dessen Eigenart und Feinheiten vertraut gemacht hat, wird sich der Inhalt dieser wundersamen Dichtung erschließen, nur er wird imstande sein, als Verkünder Brahmsschen Geistes wirken zu können. Bei voller Anlage hierzu schiene es mir wünschenswert, nicht sogleich den Weg auf op. 9 zu richten, sondern sich ihm erst auf Umwegen zu nähern. Die letzteren können etwa über die Variationen op. 21, auch über die Klavierstücke op. 118 und 119 führen.

Schumanns schlichtes, fast ein wenig melancholisches Thema ist den Albumblättern op. 99 entnommen. Es besteht aus dreimal acht Takten. Sein Vortrag muß einfach aber innig gehalten werden. Bis auf die angegebene Stelle — ais und h sind als Baßnoten fortklingend zu denken — ist der Pedalgebrauch zu vermeiden. Die erste Variation im gleichen Zeitmaß enthält zu Anfang das
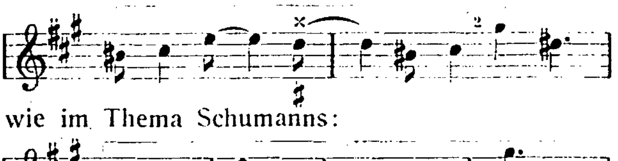
Thema" als cantus firmus im Basse, es soll somit ein wenig hervorgehoben werden. Der 13. Takt bietet kleinen Händen erhebliche Schwierigkeiten, keinesfalls jedoch darf die Melodienote h im Ausdrucke verkümmert werden, im Gegenteil. Die Col-Pedale bezeichnete Stelle gibt Gelegenheit zu prächtigen Klangwirkungen, die man nicht ungenützt vorübergehen lassen möge. Sostenuto kommt bei Brahms häufig vor, es bedeutet stets ein gleichmäßiges Anhalten im Zeitmaß, also nicht etwa ein ritardando. Im vorliegenden Falle ist das sostenuto bis zum Ende der Variation auszudehnen. Die zweite Variation, ein wenig schneller als die erste (♩. = ♩ gedacht), hat durch die Gegensätzlichkeit des espressivo und leggiero zu wirken: getragener Gesang und leicht beschwingter Kontrapunkt. Für dessen Ausführung wird sich wohl der nachbezeichnete Fingersatz als der beste erweisen:
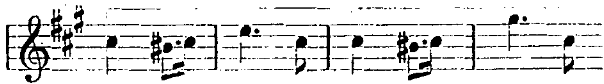


Wie man sieht, ist das Primäre dieser Variation der aus dem Thema stammende Baß. Im dritten Takte letztes Achtel — auch an der Parallelstelle — enthält die Simrock-Ausgabe diesen Akkord,



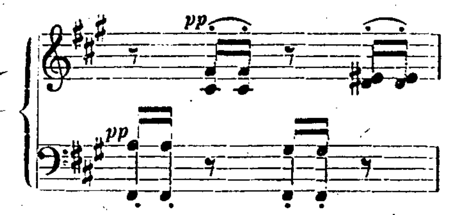
von dem angenommen werden konnte, daß ein Versehen vorliege und daß es dis (statt d) zu heißen habe. Die im gleichen Verlage erschienene von Emil Sauer besorgte Neuausgabe fügt nun, um recht deutlich zu sein, ein ♮ bei. Ich gestehe, daß ich an dieses d nicht glauben will. Ein Grund für diese einschneidende Härte in der im übrigen so tonal verlaufenden Variation liegt nicht vor und der sich im nächsten Takte ergebende Querstand d—dis klingt abscheulich. Sollte Brahms dies wirklich beabsichtigt haben? Es entspricht so gar nicht seiner Schreibart. Nach meiner Meinung hieße die melodische Linie:
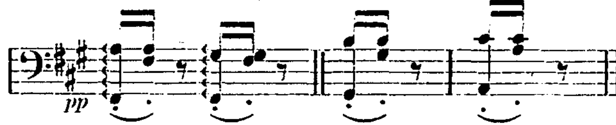


wie im Thema Schumanns:
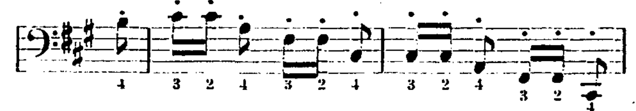


Ganz wundervoll ist die dritte Variation, besonders vom zweiten Teile an. Die überraschende Wendung nach F-Moll und die Rückkehr nach Fis-Moll ist ein Erkennungszeichen des genialen Tondichters. Die technischen Schwierigkeiten des Stückes beginnen mit der vierten Variation, in der ungarisches Blut pulsiert. Recht genau zu nehmen ist die Rhythmik der in beide Hände verteilten Begleitung.



Man studiere dieselbe zunächst allein ohne die Melodie. Wem die vorkommenden Dezimen- und Nonenspannungen ohne Arpeggieren unausführbar sind, der wähle sich eine Erleichterung, die den Charakter der Variation nicht verwischt, etwa:



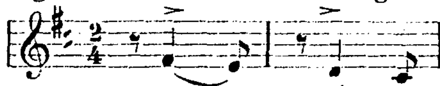
Das Zeitmaß darf schon ziemlich flott genommen werden (𝅘𝅥𝅮 beiläufig). Noch lebhafter ist das Tempo der Variation 5. Statt des angegebenen Fingersatzes in der linken Hand möchte ich Fingerwechsel vorschlagen:
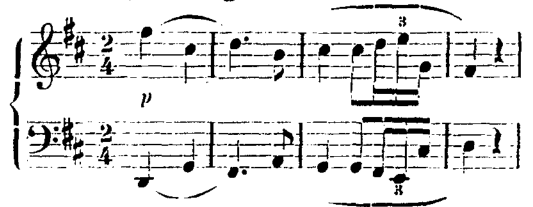


Man spiele durchsichtig ohne allzu viel Pedalgebrauch. Bei namentlich in den tiefen Saiten schlecht abdämpfenden Instrumenten werden Stellen, wie Takt 22 oder 42 unmöglich vollkommen rein — ohne Nachklang — gebracht werden können.

Recht feurig und schwungvoll spiele man die folgende (die 6.) Variation; sie ist nichts weniger als leicht und verlangt sauberste Technik. Die fünf letzten Takte stürmen in gewaltiger Steigerung — cresc. e stringendo — dem Höhepunkte zu. Mit dieser Variation schließt die zweite Gruppe (von 4—6) ab. Es folgt als Intermezzo ein beschaulich betrachtendes Stimmungsbild in Variation 7. In ihr ist die melodische Substanz nur gering, desto reicher und gewählter die Harmonik. Mit der nächsten Variation wird eine Reihe interessanter und gelehrter Gebilde eröffnet, die des Musikers hohes Entzücken hervorrufen. Bei aller Gelehrsamkeit haftet ihnen jedoch nichts Trockenes an. Gleich Variation 8 ist ein lebensvoller Canon in der Oktave zwischen Sopran und Tenor, der sich so natürlich und ungezwungen anhört, daß er manchem Kunstfreund gar nicht zum Bewußtsein kommt. Was den Vortrag dieses zarten Stückes anbelangt, so würde ich ihn, eine kleine Steigerung Takt 13—14 ausgenommen, durchaus traumhaft halten. Viel Vorsicht erheischt der Pedalgebrauch; Wahrung der Reinheit der Harmonie sei hier oberstes Gesetz und wichtig ist, daß die Baßnote fortklinge. Geisterhaft huscht Variation 9 dahin. In ihr huldigt Brahms der Schumannschen Muse, indem er zum Teil wörtlich dessen Albumblatt op. 99
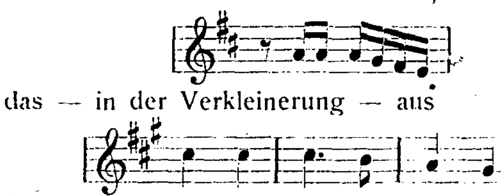
Nr. 5 zitiert. Glätte der Passage und geschickte Belichtung der melodischen Zeichnung



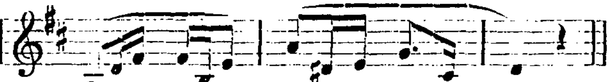
sind für einen eindrucksvollen Vortrag nicht minder forderlich wie subtile Behandlung der Bässe (quasi timpani). Und was den gekräuselten, heimtückischen Gang des Schlusses anbelangt, so sage ich nur, er ist trotz des poco a poco riten. gefährlich. Neun Variationen hat der Tondichter im düsteren Moll geschrieben, bei dem nie versagenden Reichtum seiner Phantasie konnte er dieses Wagnis unternehmen, ohne zu ermüden. Zum ersten Male in der zehnten Variation stellt sich das befreiende Dur ein, sein Eintritt wirkt überraschend hell und lieblich. Brahms bediente sich als cantus firmus des Basses des Themas, den er in D-Dur harmonisierte, zu ihm gesellt sich dessen Umkehrung



und in der Mittelstimme erscheint,



das — in der Verkleinerung — aus genommen wurde und in Variation 11 erhöhte Bedeutung gewinnt. Aber diese kunstvolle Arbeit ist nicht Selbstzweck, sondern die Einkleidung tiefempfundenen Ausdruckes. Vom neunten Takte an tritt zu dem Baßthema eine freie canonische Imitation in der Umkehrung und gegen den Schluß werden wir gar durch einen Gruß von Clara Schumann — das Thema aus Robert Schumanns op. 5 stammt von ihr —



erfreut. Die Wiedergabe dieses wundervollen Gesanges verlangt besonders nach Seite des Anschlages viel Können. Wie schon erwähnt, ist die Variation 11 auf der Verkleinerung des Themas aufgebaut, dem ein stehender Baß auf D als Stützpunkt dient. Dieser geniale originelle Gedanke hat in der Literatur meines Wissens kein Gegenstück. Bei richtiger Ausführung — wie vorgeschrieben sempre pp dolciss. col Pedale — geht von dieser geheimnisvollen Stelle ein spannender Zauber aus, der einzigartig genannt werden muß. Nach diesem Ruhepunkte kehrt Variation 12 wieder nach Fis-Moll zurück und die folgenden verharren in dieser Tonart bis Variation 15, in der Fis-Moll zu Fis-Dur (= Ges) erhoben wird. Die letzte Variation bildet gewissermaßen die Coda. So ist der Aufbau des ganzen Werkes als ein durchaus harmonischer zu bezeichnen. Die zwölfte Variation vertritt das Scherzo; sie bietet technisch am meisten Schwierigkeiten. Rhythmisch sei man strenge, auch in den Takten, welche sostenuto gedacht sind, so daß stets die Zeichnung gewahrt bleibt und unrhythmische Verwirrung vermieden wird. In der Anwendung des Pedales verfahre man sparsam, jedenfalls halte man die Pausen davon frei. Im 15. Takte drittes Achtel muß es natürlich g heißen. Die Schlußtakte bringen unangenehme Situationen in Sprüngen, die der Komponist zwar in „ossia" erleichtert hat, die aber trotzdem noch genug der Schwierigkeiten bieten. Hier heißt es natürlich studieren, bis die eine oder die andere Fassung als überwunden angesehen werden kann. Wenn dies der Fall, vergesse man ja nicht, der Vorschrift stringendo zu genügen. Eine reizende Episode bildet die Variation 13. Sie ist durchaus im Halbdunkel zu halten, d. h. sempre pp molto leggiero. Ähnlich wie in Variation 9 sind die kleinen Belichtungen (>) Takt 5, 6 und 7 zu behandeln. Auf diesen Elfenspuk folgt ein Canon in der Sekunde, ein meisterliches Stück, gleichermaßen ausgezeichnet durch Ungezwungenheit wie durch Natürlichkeit seiner Melodik. Man denke sich dasselbe instrumentiert, Blasinstrumente (Oboe) und pizzicato begleitendes Violoncello. Die in Ges (statt in Fis) notierte 15. Variation ist gleichfalls ein Canon und zwar in der Untersexte. Ihm wohnt ein friedlich, beseligender Ausdruck inne voll des entzückendsten Wohlklanges. Beides bedarf nur der gestaltenden Hand des nachschaffenden Künstlers, um zum Lichte erweckt zu werden. Das Werk wird gekrönt durch die den Abschluß bildende Variation 16. Sie enthält den Baß des Themas in Dur, über dem allmählich das reiche Leben erlischt. Herbststimmung, entschwundenes Glück.

Den Wert dieses Kunstwerkes einzuschätzen, ist zur Zeit einer nur kleinen Gemeinde vorbehalten. Das ist begreiflich. Denn fürs Erste setzt das Werk anspruchsvoll einen durchgebildeten Musiker voraus, sowohl auf seiten der Ausführenden wie auf seiten der Zuhörenden und zweitens ist es so reich mit Musik durchtränkt, mit reiner Musik ohne jede Sensation, die Fülle der Gesichte ist so groß, daß sie vom weniger Kundigen zuerst nicht im ganzen Umfange überblickt werden kann. Wer ernster Musikfreund ist und dem Kunstwerke in Liebe gegenübersteht ohne Voreingenommenheit und Einseitigkeit, wer guten Willens ist, eine tief angelegte Komposition in sich aufzunehmen, der wird mir beipflichten in dem Urteile, das ich im Eingange dieser Besprechung abgegeben habe.

Schirin und Gertraude

Heitere Oper in 4 Akten von Paul Gräner

Dichtung von Ernst Hardt, Uraufführung in der Dresdener Staatsoper am 28. April 1920

Paul Gräner, der schwerblütige deutsche Musikdramatiker, dessen ernste Opern: „Don Juans letztes Abenteuer" und „Theophano" in Dresden mit großem Erfolge herauskamen, hat sich auf das komische Gebiet begeben. Er ist uns schon im Konzertsaal einmal mit einem Liedchen: „Der alte Herr", von der musikalisch-komischen Seite begegnet, und zwar sehr liebenswürdig. Man dürfte daher auch in der Oper etwas Nettes erwarten. Um es gleich von vornherein zu sagen: es ist ihm auf seine Art auch glücklich gelungen, die Erwartungen im wesentlichen zu erfüllen; aber der Erfolg wird beeinträchtigt durch ein Textbuch, welches ziemlich undramatisch und viel zu lang ausgesponnen, um nicht zu sagen, langweilig ist. Ein Operntext muß knapp sein, ein komischer vor allen Dingen. Gräner wählte sich das Scherzspiel: „Schirin und Gertraude" von Ernst Hardt, dem Dichter des „Tantris der Narr", dem jetzigen weimarischen Generalindendanten. Hardts Spiel war im Febr. 1914 im Dresdener Schauspielhause mit geringem Erfolge aufgeführt worden. Gräner hat nun, ohne umfassende textliche Veränderungen, die Hardtsche Dichtung in Musik gesetzt. — Wenn aber schon damals das Stück als gesprochenes Drama nicht recht wirken wollte, wie kann es dann als Operntext, wo die verbreiternde Musik noch hinzukommt, — wirken? An sich ist die Idee Hardts, das Motiv der Doppelehe des Grafen von Gleichen, welches mehrfach in ernsten Dramen behandelt wurde, auch einmal von der heiteren Seite zu nehmen, nicht übel. Der deutsche Ritter von Gleichen nahm an einem Kreuzzuge teil und wurde neun Jahre in türkischer Gefangenschaft festgehalten. Durch die Türkin Schirin wird ihm die ersehnte Befreiung, und er heiratet sie zum Dank dafür, was der Kaiser und der Papst genehmigen. Er kommt nun nach Deutschland zurück und muß natürlich die ärgste Zwietracht aus dem Zusammenleben der türkischen mit seiner deutschen Gemahlin Gertraude befürchten. Aber nach einer ganz kurzen Verstimmung zwischen beiden ist gerade umgekehrt die herzinnigste Freundschaft der Erfolg. Schirin und Gertraude hängen so aneinander, daß der Graf sich vollständig vernachlässigt fühlt und er als Ersatz schon mit einer seiner Nichten anbändelt. Doch zeigt sich, als er sich totstellt, um Schirins und Gertraudes Liebe nochmals zu prüfen, daß beide ihn doch sehr schätzen, und so kann er sich beruhigen, wenn er auch immer wieder hintangesetzt wird.

Eine höchst harmlose Sache. Man kommt nicht in Aufregung. Das ist aber auch die Schwäche des Werkes, denn, wie gesagt, jeder dramatische Nerv fehlt. Das konnte auch der Komponist nicht ausgleichen; wenn er auch durch eine flotte Musik noch mehr hätte tun



„Schirin und Gertraude" Phot: M. Herzfeld, Dresden
1. Akt: Gertraude (Grete Merrem-Nikisch), Schirin (Eva Plaschke v. d. Osten)



„Schirin und Gertraude" Phot. M. Herzfeld, Dresden
3. Akt: Julius Puttlitz (Graf Lukas), Milly Stephan (Ursula), Friedrich Plaschke (Graf), Frl. Merrem-Nikisch (Gertraude), Friedrich Zohsel (Hans), Eva Plaschke v. d. Osten (Schirin)

können, als in Wirklichkeit geschehen ist. Vielleicht ist Gräner doch ein zu gründlicher Deutscher, als daß er den oberflächlichen Ton, die mangelnde Vertiefung der Charaktere bei Hardt musikalisch mitzumachen imstande wäre. Seine entzückend melodische, stellenweise wundervoll schwärmende Musik ist etwa im Tone mozartischer Heiterkeit gehalten, also einer wertvolleren, tieferen, als wie sie in Hardts Dichtung weht. Es ist in der Partitur durchweg der deutsche schwerflüssigere Gemütszug zu spüren, während der Dichtung mehr romanische Leichtflüssigkeit in der Musik entspräche. Rhythmisch und harmonisch ist das Werk nicht gerade Neuland, wenn auch durch die ganze Oper hindurch keine bestimmte Tonart vorherrschend festgehalten wird, sondern alles in freier Harmonik hinfließt. Der Stimmungsreichtum und die volkstümliche Melodik Gräners wirken wahrhaft befreiend auf die bedrückten Seelen der gegenwärtigen Zuhörer, und hat auch den großen Erfolg, den das Werk am Schlusse fand, begründet. Soll die Wirkung noch gesteigert werden, so sind Teile der Dichtung wesentlich zu kürzen (Szenen zwischen den beiden Frauen). Eine heitere Oper von vier Akten ist bei dem geringen Stoffmaterial ein Unding. Um Gräners Musik willen und auch der parodistischen Idee Hardts (nicht der Ausführung) wegen wäre eine textliche Umarbeitung zu wünschen. Über die Instrumentation der Oper sei hinzugefügt, daß sie einfach und durchsichtig ist, niemals die Singstimmen deckend. Türkische Klangfarben sind wohl da, aber maßvoll in die übrige moderne Farbenpalette verwoben.

Fritz Reiner hatte viel Liebe auf die Einstudierung verwandt. Plaschke als Graf, Eva v. d. Osten als Schirin, waren stimmlich zwar ganz bedeutend, sind beide aber viel zu ernste Künstler, als daß sie den naiven, einfältigen Ton ihrer Rollen hätten voll treffen können. Grete Merrem-Nikisch dagegen fand die rechte Wiedergabe der mit Puppen tändelnden Gertraude und ganz auch mit Glanz und Schwung. Die Dekorationen stellten weiter keine Probleme und wirkten gut.

Dr. Kurt Kreiser

Die Feuerprobe

Komische Oper frei nach einem Kotzebueschen Lustspiel von Ernst Günther, Musik von Walter Dost

Uraufführung am Stadttheater zu Plauen am 28. April 1920

Eine Ritter- und Liebesgeschichte aus der Zeit der Kreuzzüge ist hier frei nach dem alten Bühnenpraktikus Kotzebue zu einer einaktigen Oper gestattet worden. Keine welterschütternde Begebenheit, aber ein ganz harmlos lustiger Stoff, dessen Grundgedanke von der leichten und schnellen Schließung und Trennung von Verlöbnissen sich sogar auf die Gegenwart und die Folgeerscheinungen des großen Krieges anwenden ließe. Klara v. Rudelsburg hat nach dem Tode ihres Mannes in dem Gefühl des Alleinseins sich mit dem Burgnachbar v. Saaleck verlobt, obwohl sie keine besondere Neigung für ihn hegt und ihr Herz vielmehr für einen im Hause aufgezogenen Schützling ihres verstorbenen Mannes, den Edelknappen Wallfried, schlägt. Ehe es zur Heirat mit Wenzel kommt, nimmt dieser an einem Zuge ins Heilige Land teil. Nach der Rückkehr entdeckt er die Neigung Wallfrieds für seine Braut und bemerkt, daß diese die Schwärmerei des jungen Mannes nicht ungern sieht. Aber Klara versichert ihn feierlich ihrer Treue und ist bereit, die „Feuerprobe" auf sich zu nehmen. Durch eine List der Freundin Klaras, der ebenfalls verwitweten Margarete v. Hartenstein, wird das gefährliche Experiment vereitelt, der eifersüchtige Ritter Wenzel, der bei ihr als Verwundeter in Pflege gelegen und sich in seine Pflegerin verliebt hat, selbst der Abirrung vom Wege der Treue überführt und schließlich, da Klara Wallfried die Hand reicht, in der Gestalt Margaretens mit einer Frau beglückt.



Walter Dost

Dem Komponisten, der hier als Realgymnasialprofessor tätig und schon mehrfach als Opernkomponist hervorgetreten ist, hat Lortzing als Vorbild vorgeschwebt. Lortzingscher Geist weht in der Oper. Kein übler Geist, zumal der Jünger auch über eine leichte Gestaltungskraft, über eine flüssige musikalische Sprache und vergängliche Melodik verfügt. Hoch anzuerkennen ist, daß Dost nirgends versucht hat, mit Wagnerschen Meistersingermitteln zu arbeiten. Dem schlichten Vorwurf entsprechend, ist die Musik einfach und durchsichtig, aber nicht ohne Feinheiten, die sich namentlich in der geschickten Instrumentation offenbaren. Es versteht sich fast von selbst, daß Dost die geschlossene Form gewählt und den Mut gehabt hat, Duette, Terzette und Arien zu schreiben. Die Musik wirkt trotzdem nicht altmodisch, denn sie ist harmonisch modern und innerhalb der einzelnen Nummern motivisch gehalten. Ein feingearbeitetes Stück, ein Quartettkanon und eine Fuge am Schlusse der Oper, erwies sich als dramatisch unwirksam, ja störend, und wird wohl dem Rotstift verfallen müssen. Dann aber wird sich das Ganze als ein schmuckes, unterhaltsames, melodiereiches Operchen den Beherrschern deutscher Opernbühnen empfehlen. Hier gefiel es in guter Wiedergabe unter der beschwingten Leitung des Komponisten sehr.

Dr. Ernst Günther

Monsieur Herkules

Musikalisches Lustspiel
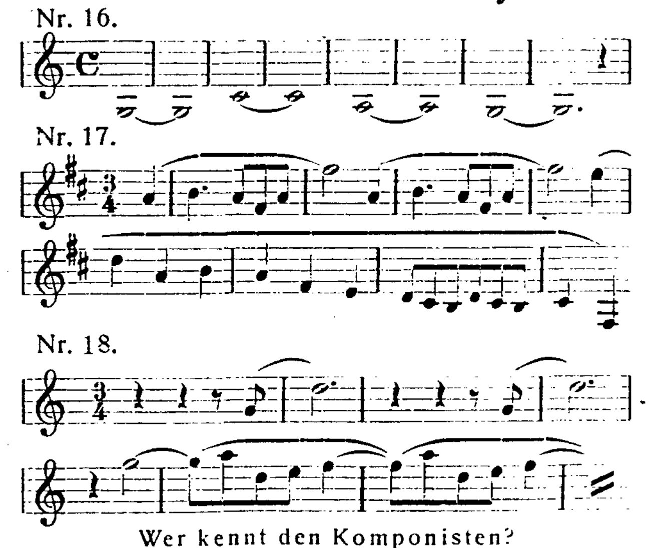
nach Bellys gleichnamiger Posse von Theodor Erler, Uraufführung am Stadttheater zu Plauen am 25. April 1920

Theodor Erler, der langjährige Kapellmeister und jetzige Leiter des Plauenschen Musentempels, hat immer Komponistenehrgeiz gehabt. Trotz seiner unermüdlichen Tätigkeit für seine Bühne, hat er immer wieder Zeit gefunden, sich als Opernkomponist zu versuchen. Leider hat ihm das Glück dauerhaften Erfolgs niemals gelächelt, und so hat er sich von der Gattung der ernsten Oper, die er bisher gepflegt, einer ganz andern Art zugewendet, dem musikalischen Lustspiel, wie er es nennt, der komischen Oper, wie man sonst sagen würde. Er ist ein eigener Dichter gewesen, indem er die bekannte, früher viel gespielte Bellysche Posse „Monsieur Herkules", die aus der Verwechslung eines Schulamtskandidaten mit einem Zirkusathleten ihre Komik zieht, seinen Zwecken nutzbar gemacht hat. Im ganzen hat er wenig daran geändert, er behält die Prosa bei und komponiert, die geschlossene Form verschmähend, den Text von Anfang bis Ende durch. Die Gestalten der Posse, hier der Kreis des Schuldirektors mit der schüchternen Tochter und dem Kandidaten, dort der des Zirkusdirektors und seines Kraftmenschen, boten sich leicht zur musikalischen Charakteristik dar. Erler greift denn auch herzhaft zu und hat für beide Kreise, zu denen sich noch das Paar Hausdiener und Hausmädchen gesellt, sprechende Motive gefunden, aus denen sich in lustiger Beweglichkeit und in vortrefflicher, charakteristischer Instrumentation die Musik die Oper aufbaut. Ist es auch nicht ohne Anleihen da und dort abgegangen, so wirkt doch Erlers Musik sehr unterhaltsam und drückt, trotz reicher Ausgestaltung im einzelnen, nirgends die Singstimmen, die den Belly-Erlerschen Text in einer Art von rezitativisch-melodiösem Sprechgesang vortragen. Das ganze Werk ist gefällig und leicht verständlich, sinkt aber nirgends zur Plattheit und wohlfeilen Walzergenügsamkeit wohlfeiler Operetten herab. Man könnte sich wohl denken, wie es auch Erler gedacht und gehofft hat, daß in dieser Richtung die Rettung aus dem Operettensumpf liegen müßte, in dem wir, wenn es so weitergeht, ohne Erbarmen versinken. Die Aufführung, die der Komponistdirektor selbst leitete, zeichnete sich durch munteres Spiel und gesangliche Leistungen aus und fand lebhafte Zustimmung im Zuschauerraum. Dr. Ernst Günther



Theodor Erler

Preisrätsel der Z. f. M.: „Von Bach bis Brahms"



Wer kennt den Komponisten?

Hiermit bringen wir den Schluß unserer aus 18 Notenbeispielen bestehenden Themen-Reihe Nr. 16—18.

Wer von unseren Abonnenten kennt die Komponisten? Die zwölf besten Lösungen werden mit je einem Prachtband eines ganz nach Belieben des Preisträgers zu wählenden Musikwerkes belohnt werden. Für den 1. Preis ist, wenn der Preisträger keinen besonderen Wunsch äußert, vorgesehen:

BEETHOVEN

SÄMTLICHE SYMPHONIEN IN PARTITUR-AUSGABE

VON BREITKOPF & HÄRTEL

im Gesamtwert von 120 M.

Der zwölfte Preis soll einen Mindestwert von 10 M. haben.

Im ersten Julihefte erscheint eine Lösungskarte, die auszuschneiden und mit den Lösungen (Name, Vorname und Opuszahl) sowie mit der Adresse des Einsenders versehen bis spätestens 15. Juli an die Schriftleitung der Z. f. M. einzusenden ist.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Sonderbar — wie anfangs der Saison, so wimmelt es jetzt auch am Schlusse dermaßen von Aufführungen Brucknerscher und Mahlerscher Werke, daß man sich namentlich vor letzteren kaum retten kann. Diese Mahlerei mit Hochdruck betrieb auch Heinz Unger in seinen Orchesterkonzerten, deren viertes nun die „Lieder eines fahrenden Gesellen" und die scheußliche fünfte Symphonie brachte. Der Konzertgeber hat sich längst als ein neues, echtes, wenn auch noch reichlich unruhiges Dirigiertalent erwiesen und fand auch diesmal die entsprechende Anerkennung bei der Kritik und beim Publikum. Daß er uns Mahler hören läßt, ist immerhin noch besser, als wenn einer uns zum hundertsten Male diese oder jene Symphonie von Beethoven oder Brahms vorführt. Josef Mann von der Staatsoper ersang sich mit den Liedern seinen gewohnten Erfolg. Zwei seiner Kollegen, Schlusnus und Frau Arndt-Ober, wirkten in einem Konzerte des Komponisten Schjelderup mit, das Selmar Meyrowitz dirigierte. Den aufgeführten Tondichtungen muß ein vortrefflicher Orchestersatz nachgerühmt werden; Erfindung steckt hingegen nicht viel darin, um so mehr Anlehnung an Rich. Wagners Stil. Abstoßend wirkte eine wüste Revolutionsszene, „Theresens Vision" aus der „Scharlachroten Blume"; unzweifelhaft bedeutend erschien uns ein kleines Orchesterlied „Stimme im Dunkel" (nach Dehmel).

Neben Mahler und Bruckner stand nun wieder Beethoven im Vordergrunde. Ich hörte da z. B. drei sogenannte Beethoven-Abende, alle mit der neunten Symphonie. Die schwächste Aufführung derselben schloß den alljährlichen Beethovenzyklus des Philharmonischen Orchester ab. Dort ist nun eben der neue Hausdirigent, Richard Hagel, kein Dirigent, der über das Handwerk hinauskäme. Inspirierter war die Aufführung durch Selmar Meyrowitz mit demselben Orchester und demselben (Kittelschen) Chore. Hier war aber eher das neue Geigenwunder der kräftigere Magnet: die noch kindliche Erna Rubinstein, die das Violinkonzert vortrug, und dem Werke weder an Technik noch an Tonschönheit etwas schuldig blieb. So fiel denn dieses fünfte Meyrowitzsche Abonnementskonzert bedeutend genug aus. Ganz anders, aber nicht etwa unvorteilhafter, nahm sich die neunte Symphonie bei Paul Scheinpflug und seinem Blüthnerorchester aus. Da sang natürlich der Scheinpflugsche Chor; solo Aline Sanden, Frieda Langendorff, Josef Mann und Karl Armster. Auch hier fehlte es nicht an höherer Intuition. Voran gingen die Ouvertüre zu Fidelio und Arien aus dieser Oper. Das Ganze segelte unter der Flagge der „Großen Vclksoper Berlin". Von andern Konzerten großen Stiles wäre allenfalls noch die Aufführung von Bruchs „Odysseus" durch den Oratorienverein erwähnenswert, dessen Dirigent, Johannes Stehmann, sich damit ein Verdienst erwarb, denn das ehemals so oft gegebene Werk war in Berlin so gut wie verschwunden. Hier sangen die Soli Paula Weinbaum und Michael Bohnen, letzterer von der Staatsoper. Ein anderes, ganz altes Vokalwerk aber konnten wir zum zweiten Male hören: Pergoleses „Stabat mater", das nun auch von Stefan Strasser gegeben wurde, wobei die Damen Pos-Carloforti und Branzell die Gesangsstimmen innehatten. Die neulich gemeldete Aufführung war aber feiner; abgesehen vom Gesanglichen, lag das auch in dem diesmal zu starken Orchester mit der Orgel. Auch das dritte Brandenburgische Konzert (G-Dur) von Seb. Bach litt darunter, obwohl hier das Klavier in seine Rechte getreten war. Im überschnellen Tempo des Dirigenten war das Orchester öfter recht wackelig. Zudem bewies Herr Strasser durch die kindliche, noch dazu dynamisch-pathetisch unterstrichene Ausführung der beiden genug erörterten unechten Generalbaßakkorde am Schlusse des ersten Satzes, daß er von Bach nicht viel versteht. Diese beiden Akkorde, die einen dürren Halbschluß in E-Moll bilden, weisen auf den verloren gegangenen langsamen Mittelsatz in E-Moll hin, wurden unverständigerweise in der großen „kritischen" (!) Ausgabe der Bachgesellschaft mitgedruckt und dann ebenso kritik- und verständnislos von F. Steinbach in die Eulenburgsche kleine Partiturausgabe übernommen. Dadurch sind sie leider popularisiert und zur Blamage aller gedankenlosen Kapellmeister geworden. Man sieht, die Musikforschung steht auch mit ihren einfachsten, handgreiflichsten Ergebnissen immer noch vor vernagelten Köpfen. Stilvoller und infolgedessen großartiger geriet Händels Orgelkonzert in G-Moll.

Ein weiteres vokales Ereignis erregte dann das größte Interesse der hiesigen Musikwelt: die beiden Konzerte, die der Ukrainische Nationalchor gab. Er ist ein gemischter Chor von ungefähr sechzig Personen, deren ausgezeichnetes Stimmenmaterial auf eine bewundernswerte Höhe von Technik und Vortrag gebracht ist. Da ist freilich der Gesangsprofessor des Chores, Gr. Tutschapsky, mit auf der Reise und hält täglich seine Übungen ab. Der Vortrag der höchst schwierigen Gesangsstücke ist so frei und natürlich, daß er einer inspirierten Improvisation gleicht. Der Dirigent Koschytz, ein vorbildlicher Meister seines Faches, leitet ihn ohne Taktstock, umschreibt lediglich den eigentlichen Gehalt der Stücke und leistet somit das, was Liszt und Wagner von ihrem Typus des Idealdirigenten verlangten — ein Steuermann, kein Ruderknecht! Äußerlich fiel das musterhaft ordentliche und doch so bescheiden dezente Auftreten des Chores auf, das vielen einheimischen als Vorbild dienen könnte. Die vorgetragenen Stücke waren von der bekannten fremdartigen Eigenart, häufig antiphonisch, im Satze meisterhaft, darin oft wie alte Madrigale klingend, rhythmisch von höchster Freiheit und Beweglichkeit. Eigentümlich wirkten die virtuos ausgeführten Brummstimmeneffekte, durch die eine Art hinzutretenden Instrumentalsatzes angedeutet wurde, die in einem Falle sogar ein regelrechtes Nachspiel lieferte. Im ganzen erschien hier ein Kulturstand nachgewiesen, der die landläufigen Begriffe über die östlichen Nachbarn über den Haufen warf und darlegte, daß man auch dort im Besitze großer idealer Güter ist und sie wohl zu pflegen versteht.

Beethoven nahm nun auch in der Kammermusik die gewohnte breite Stelle ein. Das Ehepaar von Kresz widmete ihm sogar vier ausschließliche Abende, an denen Klavierviolinsonaten, die Klaviersonate Op. 90, das Trio Op. 97, das Klavierquartett Op. 16 und die Serenade Op. 8, zu hören waren. Hinsichtlich der Ausführung wären besonders die Klavierviolinsonaten zu loben, wo nicht nur ein vollkommenes, intimes Zusammengehen der Spieler, sondern auch die erforderliche Dezenz der Pianistin vorteilhaft auffiel. Auch die Kammermusikabende von Adolf Busch und Leopold Premyslav schlossen mit Beethovenschen Streichquartetten (Op. 127 und 95). Busch hat da schon einen Zyklus der ganzen Kammermusik, einschließlich der für Blasinstrumente, für den nächsten Winter angekündigt, da in diesen der 150. Geburtstag des großen Klassikers fällt. Premyslav spielte u. a. noch das E-Moll-Quartett von Schillings, das sich im Trubel der Futuristen immerhin verhältnismäßig genießbar er-

wies. Schade, daß es so lang ist! Aber für das künstlerische Maß haben unsere modernen Künstler keinen Sinn mehr. Das beweist am besten der hochgepriesene Reger, dem allerdings auch persönlich das Maß abging. Unter den Pianisten fielen Josef Schwarz und Robert Bertram besonders auf. Beide spielten, und zwar ausgezeichnet, gemischte Programme, wobei ersterer wieder seiner Neigung für die Russen folgte. Stücke, wie z. B. Scriabines Nocturne für die linke Hand allein geraten ihm ja auch unvergleichlich. Nicht minder aber auch Schumanns Symphonische Etüden. Dagegen hatte sich Bertram ganz an die alten und neuen Klavierklassiker gehalten. Dieser vortreffliche Pianist hat nunmehr seine Lehrerstellung am Sternschen Konservatorium aufgegeben, um sich um so nachdrücklicher dem Konzertwesen zu widmen, was für ihn auch das beste sein dürfte.

AUS WIEN

Von Dr. H. R. Fleischmann

Zwei Merkmale charakterisieren den Ablauf der diesjährigen Spielzeit unserer Wiener Konzertsaison: Das Fehlen aller ausländischen „Stars“, welche der Tiefstand unserer Währung, die Reiseschwierigkeiten, die Furcht vor mangelhafter Verpflegung u. a. m. von dem Wiener Kunstleben abgehalten haben. Andererseits das bezwingende starke Hervortreten der neuen Bewegung, des Expressionismus, der sich in zahlreichen Orchester-, Kammermusik- und Solistenkonzerten zu Worte gemeldet und in den „Musikblättern des Anbruch“ seinen warmen Fürsprecher und Ausdeuter empfangen hat.

An orchestralischen Veranstaltungen besitzt Wien zunächst seine Philharmonischen Konzerte, unter Leitung von Felix Weingartner, der die bekannte konservative Richtung dieser ansehnlichen musikalischen Körperschaft durch die grundsätzliche Aufnahme von je einer Novität meistens eines jungen Tondichters, in deren Auswahl er allerdings nicht immer glücklich war, dem modernen Zeitgeiste anpassen wollte. Zur Aufführung gelangten hier u. a. die „Sturm“-Suite von Meister Weingartner, bestehend aus Ouvertüre und mehreren Stücken, die Weingartner zu Shakespeares für die Bühne neu eingerichtetem „Sturm“ geschrieben hat; die auch anderwärts bereits erfolgreich gespielte Symphonie D-Dur im alten Stile von E. N. v. Reznicek, in der der geistreiche Komponist die Tonsprache seiner früheren Schaffensperiode bewußt hervorkehrt und der Musikwelt, der er kürzlich erst die unheimlich grauenvollen Szenen des „Ritter Blaubart“ musikalisch illustriert hat, ein kapriziöses Schnippchen schlägt. Die Philharmoniker brachten endlich die gedanklich und klangvoll in Schönheit erstrahlende Orgelphantasie des rastlos schaffenden Richard Stöhr sowie ein „Humoresken“ betiteltes Orchesterwerk von Rudolf Huber. Halten wir bei dem Letztgenannten ein wenig inne; ist er doch einem größeren musikalischen Kreise noch gänzlich unbekannt und auch in Wien erst durch Weingartner für die Öffentlichkeit entdeckt worden. Huber wurde 1882 geboren, erhielt bereits mit 4½ Jahren Klavierunterricht und desertierte kurz vor der Matura ins Konservatorium, wo er bei vier verschiedenen Meistern, zuletzt bei Rob. Fuchs, studierte. Derzeit ist er erster Posaunist im Burgtheaterorchester. Zu Kriegsdiensten einberufen, schrieb Huber während einer Erkrankung am Kriegsschauplatz, wobei die italienischen Scheinwerfer nachts bis ins Krankenbett Licht spendeten, in 23 Tagen und Nächten seine „Humoresken“ vom ersten Strich bis zum letzten Punkt. — Das Wiener Tonkünstlerorchester, durch den Abgang Oskar Nedbals für einige Zeit verwaist, hat in Wilh. Furtwängler einen neuen famosen Dirigenten empfangen, der sich namentlich durch mustergültige Wiedergabe der Mahler-Symphonie, sowie durch eine wundervolle Aufführung von Arnold Schönbergs ursprünglich für Streichsextett komponierte, später für Streichorchester ausgearbeitete „Verklärte Nacht“, Op. 4, die Liebe des Wiener Publikums im Sturm gewann. Neben ihm ist es Oskar Fried, der, ohne in Wien vorerst einen seine hervorragenden Dirigentenfähigkeiten voll in Anspruch nehmenden Wirkungskreis gefunden zu haben, ebenfalls mit Mahler-Werken seine stärksten und nachhaltigsten Erfolge erzielt. Die Leistungen Ferdinand Löwes, E. W. Korngolds und der anderen Jungwiener sollen in meinem nächsten Briefe ausführlicher besprochen werden.

Auch die in letzter Zeit gebotene Kammermusik kann im großen und ganzen als interessant und reichhaltig bezeichnet werden. Von Wiener Kammermusikvereinigungen hat das Fitzner-Quartett (Fitzner, Weißgärber, Czerny, Walter) in einer Reihe von vorzüglichen Aufführungen klassischer und moderner Musik den guten Ruf, den Prof. Fitzner und seine Genossen schon längst in der musikalischen Welt genießen, aufs neue bekräftigt. Ein außerordentliches Konzert derselben brachte im Vereine mit Solisten des Opernorchesters nebst dem Sextette von Beethoven als Novitäten ein Oktett (Nocturno) in vier Sätzen für 2 Violinen, Viola, Cello, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn von Guido Peters, sowie fünf Gesänge mit Streichquartettbegleitung von Walter Klein. Wieder bietet Guido Peters in diesem Oktett jene seelenvolle, von hohem Adel der Empfindung getragene Musik, die wir an dem vornehmen, philosophisch angehauchten Musiker schon längst schätzen. Zarte, innige Eingebungen, abwechselnd mit humorigen Szenen und geisterhaftem Spuke, verleihen seinen auch im Technischen untadeligen Klangbildern eigenartige Reize und verlangen dringend nach stärkerer Beachtung dieses bescheidenen Musikers. Walter Klein, der im Rahmen eines vom musikpädagogischen Verbande veranstalteten Konzertes mit einer Violin-Klaviersonate eigener Komposition brillierte, konnte auch mit den bereits erwähnten Gesängen auf Texte von Hölderlin, Grillparzer, Günther und Hesse seine unaufdringliche, modernen Einflüssen leicht zugängliche Begabung für das Lyrische in das schönste Licht stellen und sich zusammen mit Guido Peters in die Ehren eines rauschenden Erfolges teilen. Das Feist-Quartett (Prof. Feist, Poiesny, Moravec, Winkler) ist eine erst kürzlich gegründete neue Quartettvereinigung, die unter Führung des fortschrittlichen Prof. Georg Feist, modernste Farbe bekennt und namentlich unserer nach Anerkennung ringenden jüngeren Generation durch musterhafte Aufführung ihrer Werke vorzügliche Dienste leistet. Endlich einmal vier mutige Streicher, welche an Stelle der mühelosen Erfolge, die klassische Musik jeder halbwegs eingespielten Vereinigung bietet, die weit schwierigere Aufgabe auf sich nehmen, die jüngste Richtung der neuen Bewegung zu propagieren! Das wiederholt, zuletzt im Wiener Tonkünstlervereine, von denselben aufgeführte Streichquartett C-Dur von Béla Bartok bedeutet in diesem Sinne wohl einen wichtigen Wendepunkt auf dem vielfach noch verschlungenen Wege, der von der Stätte der verlassenen Tradition in das Neuland zukünftiger Musik führt, als deren Bahnbrecher ein Béla Bartok heute schon mit vollem Recht gelten kann. Recht wacker spielt auch das weibliche Kolbe-Quartett, das an die Stelle des in Wien einst sehr beliebten, doch schon vom Schauplatze verschwundenen Soldat-Roeger-Quartettes getreten zu sein scheint. Zwei Sonatenabende: den einen veranstalteten Guido Peters, der an demselben auch sein tief durchdachtes und empfundenes Klavierspiel hören lassen konnte, und Anton Walter, der vortreffliche Cellist des bereits erwähnten Fitzner-Quartettes. Neben Beethovens Cellosonaten A-Dur und Variationen aus Mozarts Zauberflöte für Cello, als Novität eine in den Jahren 1895/96 (!) geschaffene Cellosonate Peters, F-Moll, deren technische

Reife und gedankliche Tiefe vorausahnend schon die späteren Meisterstücke Peters auf kammermusikalischem Gebiete, seine Streichquartette in C-Moll und A-Dur, erkennen lassen. Der andere Abend wurde modernen französischen Komponisten gewidmet und von Leo Sirota (Klavier) und Robert Pollak (Violine) bestritten. Es war ein seltener Genuß, das von den Blutwellen höchster künstlerischer Vollendung durchtränkte Zusammenspiel dieser beiden einander ebenbürtigen, hervorragenden russischen Virtuosen zu hören, die sich in Sonaten von Gabriel Fauré, Louis Thirion und Guillaume Lekeu eindrucksvoll auslebten und uns gleichzeitig nach langer Zeit wieder in Erinnerung riefen, daß auch jenseits der deutschen Grenzpfähle viel interessante, eigenartige Musik beheimatet ist, die unsere nähere Beachtung verdienen würde.

Klavierabende, an denen, trotz aller Virtuosität der Veranstalter, nicht das virtuose Element, sondern ein durch das Medium Klavier sich äußernder, vollbewußter Wille zu strengbemessender Künstlerschaft maßgebend war, gaben Rudolf Serkin, Stephan Askenase, Paul Emerich. Schon die Programmbildung bewies dies. Rudolf Serkin, aus der Meisterschule Prof. Roberts hervorgegangen, der schon so viele glänzende Begabungen entdeckt und zur Erfüllung auch der schwierigsten künstlerischen Aufgaben befähigt hat, kann heute, trotz seines jugendlichen Alters, schon als phänomenaler Pianist angesprochen werden. Ein im klassischen, wie im modernen Repertoire gleich sattelfester Künstler, besitzt er die seltene Gabe, auf den Zuhörer durch die Art, wie er jedes Werk unter seinen Fingern gleichsam aus der Urzelle höchster Inspiration keimen und, miterlebend, in voller Schönheit erstrahlen läßt, mit suggestiver Macht zu wirken. Staunenswert besonders die unvergleichliche Interpretation, die er an seinem Abende Kompositionen repräsentativer Meister expressionistischer Richtung: Karol Szymonowski (Polen), Vit. Novák (Tschechien), Béla Bartok (Ungarn) zuteil werden ließ. Ein Werk Szymonowskis, die Fantasie, Op. 14, stand auch im Mittelpunkte des Klavierabendes Stephan Askenase, der ein erlesenes Programm, darunter die Sonaten von Beethoven in A-Dur und von Chopin, H-Moll, sowie einige Lisztsche Bravourstücke mit voll entwickelter Meisterschaft zur Abwicklung brachte. Paul Emerich, ein in Wien bisher ziemlich wenig bekannter Name, krönte die Serie seiner hier veranstalteten Klavierabende mit einer Soiree moderner Meister. Leistungen, wie die Emerichs, die, ohne Rücksicht auf einen rauschenden Publikumserfolg, darauf hinzielen, der Zuhörerschaft die Bekanntschaft mit neuer interessanter Klaviermusik zu vermitteln, verdienen schon wegen ihrer Selbstlosigkeit und ihres heiligen Idealismus meines Erachtens stärkste Wertschätzung. Das reiche Programm enthielt zunächst die machtvolle Tondichtung „Pan" von Vit. Novák, in der Ankündigung wohl irrtümlich als „Uraufführung" bezeichnet, da mir eine vor Jahren durch den Novák-Schüler Václav Stěpán in Wien erfolgte Wiedergabe dieses großartigen Klaviergemäldes noch in bester Erinnerung steht. Die darauf folgenden sechs kleinen Klavierstücke von Arnold Schoenberg, Op. 19, geben einen kleinen Ausschnitt aus dem kühnsten Schaffen des Neuerers. Wie Meteorkugeln, die urplötzlich aufblitzen und ebenso schnell wieder verschwinden, muten diese expressionistischen Aphorismen an, die für Arnold Schoenberg und seinem Stil als Kundgebungen einer bis ins Extremste durchgeführten neuen Kunstrichtung eine gewisse Bedeutung besitzen. Die Sonate, E-Dur Op. 2, von E. W. Korngold, ein Frühwerk des Komponisten, sowie zwei vortreffliche Klavierstücke des in der Musikwelt meistens nur als Meister des Liedes geschätzten Wiener Prof. Josef Marx vervollständigten das reiche Programm....

Ich habe in dem soeben erstatteten Berichte über in Wien stattgefundene Klavierabende mit voller Absicht die großen Konzerte unserer anerkannten Klaviervirtuosen übergangen. Denn das soundso oft bereits geschilderte bravouröse Spiel der Backhaus, Grünfeld, Rosenthal, Sauer, d'Albert, deren Programme nach einer und derselben monotonen Type ausgearbeitet sind, eingehend analysieren zu wollen, wäre wohl eine müßige Aufgabe, der sich der Schreiber dieser Zeilen nicht gerne unterziehen möchte. Es gilt, neue Talente zu fördern; Begabungen, die mit dem ganzen Herzblute ihrer Jugend den heute für jeden ehrlich Strebenden so ungeheuer schwierigen Weg nach Aufwärts nehmen wollen; nicht aber Ruhm und Glanz jener zu stärken, die auf der Höhe angelangt sind und sich im Sonnenstrahle ihrer Erfolge ein Stück Ewigkeit bereits errungen haben..... Es sei hier nur noch auf ein Kuriosum verwiesen, für das vorläufig dem Musiker und Musikfreunde noch jedes Verständnis fehlt. Der Mailänder Futurist Piccini veranstaltete unter dem Motto: „Durch die Musik sind Materie und Geist keine Rätsel mehr", einen Klavierabend, dessen Programm, wie Piccini sagt, „nach einer Gefühlsskala, auf- und absteigend, geordnet ist, wobei der Künstler immerhin für den Fall des nicht vollkommenen Einklanges mit der Umgebung, diese logische Reihenfolge umstoßen kann". In diesem Sinne bezeichnet er z. B. die Ballade G-Moll von Chopin als „Schreie der roten Tränen"; Stücke von Debussy als „Einssein mit der Natur", „Nirwana, an der Grenze des Schweigens", „Hölzerne Stilisierung", „Kleine Seele"; eine Introduktion und Fuge von Holländer sind ihm eine „architektonische Vision", und die As-Dur-Polonäse von Chopin, die „fröhliche Auswanderung eines Volkes nach einem Sommerlande". Sein Vortrag erfolgte „unter Berücksichtigung der Klangwellen", zu deren Ausführung er die Pedale zweier Bösendorfer Klaviere benützte. Ob Herr Piccini anderwärts ein seinen Ideen eher zugängliches und reiferes Publikum angetroffen hat, ist mir bis heute nicht zu Gehör gekommen.

Die außerordentliche Fülle der in Wien dargebotenen Musik legt leider der Berichterstattung Fesseln auf, so daß über interessante Kompositionsabende der letzten Zeit, sowie über Geigen-, Lieder- und Lautenkonzerte erst in meinem nächstfolgenden Briefe aus Wien gesprochen werden soll.

Aus dem Leipziger Musikleben

Die Geraer Reußische Kapelle unter Heinrich Labers durchgeistigter Führung, nahm mit einer durch prachtvolle Klarheit ausgezeichneten, an Klangschönheit Schubertischen Geist atmenden Wiedergabe von Mahlers Vierter für dieses Jahr ihren Abschied von Leipzig, der sich zu einer stürmischen Ehrung des Dirigenten gestaltete. Das Sopransolo im letzten Satz war dem köstlichen hohen Sopran von Margarethe Schmutzler anvertraut, die zuvor schon in Walter Braunfels' überaus fein empfundenen „Drei Chinesischen Gesängen mit Orchester" ihre stimmungsvolle lyrische Kunst bewährte. Eine Ballade mit obligatem Violoncell von Egon Kornauth gab dem Solo-Cellisten der Kapelle, Hans Keyl, Gelegenheit, großes Können und besten Geschmack im Vortrag zu zeigen. Dieses Opus 17 des rasch zu Ansehen gelangten jungen Wiener Tonsetzers gibt sich harmonisch erheblich liebenswürdiger, als die eine Woche vorher hier gehörte Suite; die thematische Arbeit ist ungewöhnlich flott, und im guten Sinne unterhaltend. Sonst tauchte von neuen Werken nur

eine wirkungsvolle Löns-Liederreihe des einheimischen Organisten Otto Beck in einer Morgenfeier des Schauspielhauses auf, denen Käthe Liebmann ihre vornehme, stets sinnig ausdrucksvolle Gestaltung lieh. Groß angelegt war die Spielfolge des Frühjahrskonzerts vom Neuen Leipziger Männerchor mit dem Gewandhaus-Orchester und Marta Adam als hochstehender Solistin. Nicodés immer noch zugkräftige Sinfonie-Ode „Das Meer", in den beiden Orchestersätzen freilich heute stark nach Kürzungen verlangend, kam darin unter Max Ludwigs kraftvollem Stabe zu starker Wirkung. Große Anziehungskraft war auch einer Art von Familien-Abend im Kaufhaus beschieden, wo unser lyrischer Operntenor Hans Lissmann mit der Schwester und dem neuen Schwager musizierte. Eva Lissmann-Jekelius führte die gewohnten hohen Reize ihrer großen Künstlerschaft ins Feld, bei ungleicher Verfassung ihres reizvollen Soprans; Gerhard Jekelius ließ seinen nahezu vorbildlich geschulten Baßbariton in etwas zu gleichmäßig färbender Jugendfrische ausströmen. Er ist der geborene Oratorien- und Kirchensänger, der mit vollster Mühelosigkeit seinen kräftigen Ton spinnt; vielleicht würde er auch auf der Bühne sein Glück machen. Dr. Max Steinitzer

Einen nach Anlage und Ausführung hervorragenden Abend mit dem Städtischen Orchester unter Otto Lohses Führung und ersten Kräften unserer Oper veranstaltete das Allgemeine Arbeiter-Bildungs-Institut für Leipzig in der Alberthalle zum Besten der Gewerkschaften. Im Wechsel von Gesängen mit Orchester und rein orchestralen Darbietungen führte die Spielfolge von Mozart über Weber zu Wagner und Strauß, trotz des reichen Stoffes jede Ermüdung ausschließend. Die Klangverhältnisse der Halle erwiesen sich wieder als ausgezeichnet; das in atemraubendem Zeitmaß virtuos gespielte Figurenwerk der ersten Violinen, zum Beispiel im Finale der G-Moll-Sinfonie, kam mit unglaublicher Deutlichkeit heraus; die Holzbläser klangen betörend. Von den Gaben unserer Sänger, der Herren Lissmann, Kase und Fräulein Streng, war die Ozean-Arie der Letztgenannten eine hier noch nicht bekannte Leistung, die durch Pracht der Mittel und mustergültigen Geschmack in deren Anwendung in gleicher Weise bestach. — Im Kaufhaus ließ sich mit gewohnter Virtuosität und Eleganz der Technik Steffi Koschate hören, zur Begeisterung der zahlreichen Hörer. Leider spielte sie nur Bearbeitungen mit Ausnahme einer nur teilweise zu Gehör gebrachten: Solo-Sonate von Bach, bot also ein geradezu glänzendes Vorbild, wie Violinkünstler Spielfolgen nicht machen dürften. Ganz besonders, wenn sie längst nicht mehr nötig haben, sich in verschiedenen Gangarten der Hohen Schule empfehlend vorzuführen. Ein derbes Gegenbeispiel zu der in seltenem Maß geschickten Programmaufstellung des obigen Sinfoniekonzerts. Dr. Max Steinitzer

Paula Kohl spielte Klavier im Kaufhaussaale. Aber ihre Vorträge erfuhren durch technische Unreife doch fatale und störende Beeinträchtigung. Wenn die Finger nicht absolut gehorchen wollen, allerlei Spielfehler sich einfinden und der Vortrag nur zu häufig unter dem Einflusse unverkennbarer Unruhe steht, können Gemüt und Geist ganz unmöglich nach Wunsch ihres Amtes walten. Also konnte man sich mit der Wiedergabe der D-Moll-Sonate von Beethoven nicht recht einverstanden erklären. Chopin gegenüber war es ähnlich der Fall, aber in Liszts „Wasserspiele der Villa d'Este" offenbarte sich doch bemerkenswertes pianistisches Talent, das eben noch sorgsamster Pflege bedarf und unzweifelhaft solche auch lohnen wird. Für den eigentlichen musikalischen Teil des Abendes zeichnete, am Blüthner sehr feinfühlig von Frl. L. Sievers begleitet, Herr Ernst Possony, der mit zwei Gruppen von Liedern Beethovens und Schuberts die Zuhörer außerordentlich erfreute und zu lebhaftesten Beifallskundgebungen veranlaßte.

In Frl. Else von Monakow lernten die von ihren Vorträgen lebhaft und ungemein sympathisch berührten Zuhörer eine Künstlerin kennen, die musikalische Vornehmheit mit starkem Können zu verbinden imstande war. Nur daß manchmal der schöne und fein gebildete Mezzosopran der Sängerin noch tiefere, auch vielleicht sinnlich wärmere Töne hätte anschlagen können. Aber in der Wiedergabe mehrerer Liedergruppen von Schubert, Brahms, Reger und Mahler, wie auch in einer Reihe außerordentlich liebenswürdiger (von Reimann bearbeiteter) Volkslieder sprach sich doch ein schönes und recht bemerkenswertes Talent aus. Die vortreffliche instrumentale Basis war durch die intensiv mitfühlende Art, am Blüthner zu begleiten, des Frl. Marie Bergwein aufs beste gesichert. Prof. Eugen Segnitz

Von den Liederabenden der letzten Zeit dürfte der Oskar Lassners am bemerkenswertesten sein. Dieser Künstler überrascht immer von neuem durch seine Vielseitigkeit. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß er ein klassischer Beckmesser ist und dabei doch an seinem Liederabend Dvoraks „Biblische Gesänge" zum Vortrag bringen konnte. Er tat das mit überlegenem stimmlichen Können und dem sicheren Stilgefühl, das ihn kaum jemals verläßt. Weiterhin wurden Gesänge von Schumann, Brahms und Loewe geboten, jede in ihrer Eigenart voll zur Geltung kommend. Nur in den dramatischen Liedern wäre noch etwas mehr konzertmäßige Zurückhaltung geboten. Max Ludwig begleitete vorzüglich. — Weniger erfreulich waren die Abende von Lotte Mäder und Ella Steiner. Beide haben stimmtechnisch noch viel zu lernen. Anzuerkennen bleibt bei Lotte Mäder ihr Eintreten für moderne Komponisten (A. Heuß, J. Weismann) und bei Ella Steiner der Vortrag einiger selten gehörten Tschaikowsky-Lieder. Dr. Adolf Aber

TONKÜNSTLER-VEREIN ZU LEIPZIG

Die satzungsgemäße Generalversammlung fand am 20. April unter Vorsitz von Professor Stephan Krehl statt. Nach der Begrüßung gab der Vorsitzende einen Jahresbericht über die Veranstaltungen und die sonstige Betätigung des Vereins. Dabei bemängelte er den schlechten Besuch der Vorträge und der Versammlungen. Der hohen Beleuchtungskosten wegen schlug er vor, die Vorträge an Sonntag-Vormittagen anzusetzen. Als die erfreulichste Tatsache sah er das Zusammengehen des Leipziger Tonkünstlervereins mit dem Verein der Leipziger Musiklehrer und Musiklehrerinnen, wie mit dem Verein der Leipziger Musiklehrerinnen und dem Verband sächsischer Musikschuldirektoren an, um wirtschaftliche Interessen zu wahren, wie es durch die Kundgebung an das musiktreibende Publikum geschehen sei. In einem Inserat in den Leipziger Tageszeitungen wurde von den vier genannten Vereinen bekanntgegeben, daß das Mindesthonorar für Elementarunterricht von jetzt ab Mk. 5,— für die Stunde und Mk. 20,— für den Monat betragen soll. Professor Krehl sprach die Hoffnung auf einen Zusammenschluß aller lehrenden Tonkünstler in den verschiedenen Städten aus, um durch ein einheitliches Vorgehen die Notlage unseres Standes zu bessern. Die Wahrung unserer Standesinteressen sei die wichtigste Forderung der Jetztzeit. Nachdem er noch sein größtes Bedauern über den plötzlichen Tod des Schriftführers und des verdienstvollen Mitbegründers des Vereins, Professor Müller-Reuter, zum Ausdruck gebracht hatte, schloß er mit den besten Wünschen für die Entwickelung des Vereins seinen Bericht. Herr Curt Beilschmidt ergriff nun das

Wort und teilte mit, daß er an Stelle des verstorbenen Prof. Müller-Reuter das Amt des Schriftführers verwalte. Die Pflege der modernen Musik sei besonders wünschenswert. Hierauf erstattete Frl. Eva Klengel den Jahreskassenbericht. Aus ihm ging hervor, daß die Kapitalkraft des Vereins noch recht schwach ist. Als Stärkungsmittel empfahl sie freiwillige Beiträge. Bei den nun folgenden Wahlen wurden die Herren Kurt Hering (2. Vorsitzender), Professor Julius Klengel (2. Schriftführer), Karg-Elert (Ordner) und Ludwig (Beisitzer) wiedergewählt. Ebenso erfolgte die Wiederwahl der zwei Mitglieder des Ausschusses, der Rechnungsprüfer und des Mitgliedes der Unterstützungskasse. Herr Prof. Krehl erteilte nun Herrn Paul Merkel das Wort. Dieser stellte den Antrag: der Tonkünstlerverein wolle vor allem den Zweck erfüllen, den er nach § 1 Abs. 1 selbst für den wichtigsten hält: Förderung und Vertretung der wirtschaftlichen Standesangelegenheiten seiner ordentlichen Mitglieder. Im Zusammenhang damit beantragte er die Neuorganisation des Vereins und zur Herbeiführung dieser die Wahl eines Beratungsausschusses. Der Antragsteller begründete seinen Antrag mit den Worten: Wir dürfen nicht mehr die harten vorhandenen Widerstände des politischen Wirtschaftslebens übersehen. Wir dürfen ihnen nicht mehr gleichgültig gegenüberstehen. Wir müssen zur Selbsthilfe schreiten, wenn wir uns helfen wollen. Und wir können uns helfen, wenn wir uns wirtschaftlich organisieren in den Vereinen nach Berufs- und Interessengruppen, unsere Forderungen formulieren und geschlossen auf ihre Erfüllung seitens des musiktreibenden Publikums und der Regierung dringen. Das Ziel ist: alle deutschen Tonkünstler zu einem Wirtschafts-Reichsverband zusammenzuschließen. Er warf die Frage auf: Worin besteht die Vertretung und Förderung der wirtschaftlichen Standesangelegenheiten des Vereins? und beantwortete sie dahin: 1. in der Erwerbung des Rechts einer juristischen Person, 2. in Einrichtungen zur Stärkung des Kapitals für Unterstützungs- und Darlehnszwecke durch öffentliche Veranstaltungen, freiwillige Beiträge, abzuführende Beiträge durch die Veranstalter bei selbstloser Mitwirkung, durch Strafgelder und Schenkungen, 3. in der Gründung einer Sterbekasse, 4. in der Einrichtung eines paritätischen Stellen- und Arbeitsnachweises, 5. in der Schaffung einer beruflichen und geschäftlichen Auskunftei (auch von Arbeitgebern zu benutzen), 6. in der Einführung einer Rechtsschutzstelle zur Wahrung rechtlicher und wirtschaftlicher Interessen und zur Bekämpfung von Übelständen, 7. in der Bildung einer Arbeitsgemeinschaft zur Vermehrung von Arbeitsgelegenheiten und Verdienstmöglichkeiten und 8. in der Festsetzung des Geschäftsjahres vom 1. Januar bis zum 31. Dezember. Die zweite Frage: Worin besteht die Vertretung und Förderung der beruflichen Standesangelegenheiten des Vereins? beantwortete der Antragsteller dahin, daß sich der Verein in Berufs- und Interessengruppen zu gliedern habe, aus denen Arbeitsgemeinschaften mit Arbeitsausschüssen zu bilden sind, damit die beruflichen Interessen innerhalb des Vereins und durch diesen wieder in der Öffentlichkeit wirksam, erfolgreich vertreten werden können. Es dürften im ganzen vier Berufs- und Interessengruppen zu bilden sein, und zwar die der schaffenden, der musikschriftstellernden, der konzertierenden und der lehrenden Tonkünstler. Für besonders wichtig hielt er die Erziehung und Disziplinierung des Solidaritätsgefühls innerhalb der Berufsgruppen zum Wohl der Gesamtheit. Mit dem Wort: „Was du sollst, das wolle ganz!" schloß er seine Ausführung. Auf Antrag von Herrn Beilschmidt wurde der Antragsteller zum Vorsitzenden des von ihm geforderten Beratungsausschusses gewählt. Er nahm die Wahl an und versprach, der Sache nach Kräften dienen zu wollen. Zum Schluß wurden noch die einzelnen Mitglieder für den Beratungsausschuß gewählt. Danach schloß Herr Prof. Krehl die Generalversammlung. **I. A.: Paul Merkel**

Rundschau

OPER

KARLSRUHE Das badische Landestheater verlangt nach dem letzten Voranschlag bei über 2 Millionen Einnahme einen gleich hohen Zuschuß von Staat und Stadt. Damit erhebt sich dringender denn je die Frage, ob die jetzige Theaterleitung ihren kulturell wichtigen Verpflichtungen nachkommt oder ihre Tätigkeit als einen mehr oder minder künstlerischen Repräsentationsakt ansieht, der gerade genügt, die Bedürfnisse eines nicht allzusehr verwöhnten Publikums zu befriedigen. Leider sind in letzter Hinsicht viele erfreuliche Tatsachen nicht zu melden, und von einem emsigen Zusammenarbeiten des Ensembles mit einem tatbereiten Musikkörper kann nicht allzuoft die Rede sein. Die künstlerischen Absichten, die selten über Repertoireopern hinausführen, sind recht dunkel. Die zeitgenössische Produktion findet fast keine Beachtung. Wenn gerade die Oper trotzdem volle Häuser erzielt, so ist das ein Verdienst einzelner Solisten, die, wie Iracema Brügelmann, entweder neu hierher kamen oder, wie Benno Ziegler und Edith Sajitz, uns bald verlassen werden. Auch Gäste, wie Paul Bender (München) und Bertha Morena, üben noch Anziehungskraft, wenn man nicht, wie an den Ostertagen, den „Parsifal" seine Wunder wirken läßt. Neu einstudiert kam in diesen Monaten die „Bohème" wieder zu alten Ehren, auch für Méhuls „Josef in Ägypten" wurde etwas Eifer aufgewandt, ebenso für Kreutzers „Nachtlager", um doch ein wenig Abwechslung zu bieten. Natürlich ist heute nicht die Zeit, historische Museumswerte auszugraben oder es mit modernen Einmaligkeitswerten zu probieren. Aber für ein Theater, das ehemals in der Musikwelt eine führende Rolle hatte, ist es immerhin eine unverdiente Vernachlässigung, wenn so wenig zielbewußt und so unbeholfen, gerade nur das Notdürftigste geleistet wird. Wie weit Herr Cortolezis, den man doch schon als Dirigenten von Qualität und intensiv geistigem Interpretationseifer kennenlernte, und Herr Lorentz, der ein routinierter, technisch äußerst erfahrener Kapellmeister ist, dieser bedrückenden Entwicklung entgegentreten wollen, entzieht sich meiner Kenntnis. Eine Besserung scheint allerdings angestrebt zu werden: 15 neue Musikerstellen sind geschaffen worden, und die Reihe der bewährten Solokräfte soll nach Möglichkeit ergänzt werden. Auch trägt man sich mit dem Gedanken, die Leistungsfähigkeit des Instituts dadurch zu steigern, daß benachbarte Städte von hier aus mit Opernaufführungen versorgt werden. Erwähnenswert ist noch die für die nächste Spielzeit geplante Erstaufführung von Pfitzners „Palestrina" und Schreckers „Schatzgräber". **H. Schorn**

MAGDEBURG Das Sorgenkind der Spielzeit, Wagners „Parsifal", ist nun glücklich geboren. Monate angestrengtesten Studiums, Ärger und Schwierigkeiten aller Art sind vergessen über dem wohlverdienten Erfolge. Die Regie Theo Ravens, die meisterliche Stabführung Dr. Rabls, die prachtvollen Leistungen der Solisten (allen voran die Kundry der Frau Florentin-Weber) und aushelfenden Chöre,

die schönen, wenn auch etwas altmodisch gemalten Dekorationen Prof. Frahms, all das gab einen Zusammenklang von seltener Schönheit. Durch allerhand Vorträge und Vorbesprechungen waren die Magdeburger vorher gründlich mit dem Werke vertraut geworden, und die innere Anteilnahme, das mitfühlende Verstehen des Publikums zeigte sich in einer Haltung, die wohltuend von den sonstigen Gepflogenheiten im Theater abstach. Still, wie zum Gottesdienst, betrat man den Raum und still verließ man ihn wieder, kein Gespräch, kein Beifallszeichen störte die Seligkeit des Genießens. Den Parsifal sang bisher unser Heldentenor Jahn und gab der Rolle kräftige, männliche Akzente, bei der zweiten Serie wird ihn der „lyrische" ablösen (Aug. Gesser) ein Meister des bel canto, auch die Kundry wird neu besetzt werden. Dr. B. Engelke

MANNHEIM Nach der winterlichen, nicht gerade aufregenden Tätigkeit der Oper unseres Nationaltheaters brachte erst der Lenz eine wirklich bedeutsame künstlerische Tat: die Mannheimer Aufführung von Pfitzners „Palestrina". Ihr vorauf ging nach der Offenbachschen Parodie-Oper „Die Prinzessin von Trapezunt" die Uraufführung der Richard Weichertschen Pantomime „Der Gott und die Bajadere" mit der Musik Leonid Kreutzers. Eine Musik, der es zwar weder an melodischen Linien noch an fesselnden Einzelheiten fehlt, die aber leider ihr Bestes zu Beginn, im ersten der vier Bilder bringt. Das Ganze, in Karl Hagemanns farbenleuchtender Inszenierung, aber doch mehr ästhetisch blendendes Schauspiel. Wie anders — Welten klaffen hier — die tief innerliche Wirkung von Pfitzners „Palestrina", den Mannheim als vierte Bühne nach München, Berlin und Wien herausbrachte. Wie es mir bei der Münchener Aufführung erging, so war mir auch hier musikalischer Gipfel der erste Akt mit der Entstehung der Messe, nach dem der wundersam schlichte Ausklang des letzten die Hörer am meisten packte. Um die in allem Wesentlichen voll auf der Höhe ihrer Aufgabe stehende Aufführung machten sich besonders der ergreifende Palestrina des Herrn Günther-Braun, Bahlings wuchtiger Borromeo und Frau Tuschkaus köstlich inniger Ighino verdient. Vor allem aber als musikalischer Führer Wilhelm Furtwängler. Neben dieser Palestrina-Tat verblaßt eigentlich alles andere. Nur der nach dreijähriger Pause wieder aufgenommene „Rosenkavalier" sei als dankenswerter Lichtpunkt unter der beschwingten Leitung Felix Lederers erwähnt. Weniger erfreulich, daß nicht nur Furtwängler, sondern auch unser nach Dortmund verpflichteter Heldentenor Walther Günther-Braun uns verläßt. Zwar hat man bereits als Ersatz für ihn einen noch jungen, sehr materialreichen Tenor, Alfred Färbach vom Freiburger Stadttheater engagiert, dem aber die eminent vertiefte Darstellungskunst Günther-Brauns fehlt. Da auch unser nach Wien gehender lyrischer Bariton, Heinrich Tiemer, uns verläßt, bleibt nur zu wünschen, daß auch für ihn entsprechender Ersatz sich finde. Hoffen wir also für die Zukunft, die nächsten Herbst Franz von Hösslin als Furtwänglers Nachfolger bringt, das Beste! Kurt Sonnemann

KONZERT

ERFURT In der Barfüßerkirche, dessen Riesenraum überfüllt war, kam vor kurzem Mozarts „Requiem" zu Gehör. (Richard Wetz dirigierte.) Die Aufführung konnte leider nicht als vollendete Leistung bezeichnet werden, wenn auch anerkannt werden muß, daß das Werk mit ersichtlichem Fleiße vorbereitet worden war. Der Apparat klappte und der Chor tat seine Schuldigkeit, aber die Solisten des Abends blieben manches schuldig. Bühnensänger auf dem Konzertpodium!? Da liegt's! Das hat nie so recht zusammengepaßt. Stimmkultur, wie sie beispielsweise bei Lili Lehmann auf der Bühne und im Konzertsaal erreicht war, wird immer seltener. Bei Mozart aber heißt's: Arbeiten.

Mit Richard Wetz: „Der dritte Psalm", für Bariton, gemischten Chor und großes Orchester schloß die Veranstaltung weihevoll ab. Ein Werk, das nach einem Vermerk auf dem Programm April-Juni 1914 komponiert und zum ersten Mal gegeben wurde.) Er ist, wie aus zeitgenössischer Vertiefung gehoben, dieser Psalm, mit Lichtern instrumentalen Glanzes umwoben und unmerklich leise mit Wagnerischem Geiste betupft.

Klavierabende von Oskar Springfeld, Erfurt, und Professor Bruno Hinze-Reinhold, Weimar, in Haus Kossenhaschen wären in Ansehung ihrer zeitigen Folge und hinsichtlich ihrer Wirkung nebeneinander zu stellen. Während Springfeld sich mit einem gewählten Programm recht einfühlend gab, fesselte Hinze-Reinhold durch eine Technik, die ihrer Wirkung sicher ist. Die Schubert-phantasie zu vier Händen vom Ehepaar Hinze-Reinhold meisterhaft vorgetragen, haftet nachhaltig im Gedächtnis.

Ein Karl Loewe-Abend im Saale Kossenhaschen mit Richard Wetz am Flügel ... Unter seiner Begleitung leuchtete die Gestalt Guras auf, dessen Wiedergabe Loewe'scher Lieder unvergessen ist. Herrn van Eweyks Vortrag der Balladen verblasste daneben zu farblosen Schattenbildern. „Loewe"-Kenner mußten das empfinden. Heinz Gottwald

MANNHEIM Wie von jeher, waren auch diesen Winter die Musikalischen Akademien der Zentralpunkt unseres Konzertlebens. Wilhelm Furtwängler, der sich in der letzten der acht Akademien mit Beethovens „Neunter" unter stürmischen Huldigungen als ihr Dirigent verabschiedete, hat erfreulicherweise stets neben der Pflege des Klassischen auch der Moderne den ihr zukommenden Platz eingeräumt. So hörte man z. B. in der vorletzten der Akademien Arnold Schönbergs symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande", die aber bei aller Anerkennung des technischen Könners Schönberg und trotzdem es ihr nicht an harmonischen Oasen fehlt, doch zu gesucht, in erster Linie als intellektuelle Musik wirkt. Unter den zahlreichen Sonatenabenden verdient jener Hervorhebung, den Furtwängler zusammen mit dem Cello-Konzertmeister des Nationaltheater-Orchesters, Karl Müller, im Rahmen des Konzertvereins veranstaltete. Wie diese Veranstaltungen, seien vor allem die Volkssymphoniekonzerte des hiesigen Ausschusses für Musikpflege hervorgehoben, die mit dem Orchester des Nationaltheaters unter Kapellmeister Felix Lederers hingebender Leitung nach einem jeweils einführenden Vortrag von Musikschriftsteller Karl Eberts breitesten Schichten echte Kunst vermitteln. Von Interesse war ferner das Eröffnungskonzert des Landessinfonieorchesters für Pfalz und Saarland unter der umsichtigen Führung von Ludwig Rüth, wenn auch bei diesem bereits auf achtenswerter Stufe stehenden Orchester vorerst die Streicher verschiedentlich noch den Holzbläsern überlegen schienen. Von auswärtigen Solisten fehlte so wenig wie Friedberg und Anreas Weißgerber Walther Kirchhoff. Neben berühmten Kammermusik-Vereinigungen, wie dem Trio Schnabel-Flesch-Becker und dem Busch-Quartett, machte sich auch das hiesige Birkigt-Quartett um unser Musikleben verdient. Den krönenden Abschluß der diesmal außerordentlich langatmigen Konzertsaison dürfte nun im Mai das Wiener Rosé-Quartett mit drei Schubert, Brahms und Beethoven gewidmeten Abenden bringen. Ihrer wollen wir warten. Kurt Sonnemann

OSNABRÜCK Die dieswinterliche Konzertzeit ist beendet. Beim Rückblick auf dieselbe ist mit Freuden zu konstatieren, daß F. Max Anton, der jetzige Musikvereinsleiter, dem musikali-

schen Leben unserer Stadt in dem ersten Semester seiner schätzenswerten Tätigkeit einen kräftigen Impuls gegeben hat. Die Bildung eines guten städtischen Orchesters, das für Konzerte und Oper zu wirken hat, ist sein Werk und Verdienst. Auch der weitere Ausbau unserer städtischen Hochschule für Musik, der vergrößerte Musikvereinschor, herrliche Volks- und Vereinskonzerte zeigten nicht nur das Genie eines musikalischen Organisators, sondern auch den gewiegten Musiker und Dirigenten. Von den im zweiten Winterquartale gegebenen Hauptkonzerten seien nur erwähnt die geradezu mustergültige Aufführung der Johannespassion, das 4. Orchesterkonzert mit Bruckners romantischer Symphonie und dem Meistersingervorspiel, das 2. Volkskonzert mit Schumanns B-Dur-Symphonie und der Hebriden-Ouvertüre. Neben den vortrefflichen Orchester- und Chorleistungen boten auch die dabei mitwirkenden Solisten besonders köstliche Leistungen, so in der Joh.-Passion Marie Lydia Günther, A. Komann und Dr. Ligniez, in dem Volkskonzert Otto Wetzel mit Chopins F-Moll-Klavierkonzert, und im 4. Orchesterkonzert Frau Pägert mit Liszts Es-Dur-Klavierkonzert. — Einen besonderen Reiz übte auch das Karfreitagskonzert unseres geschätzten Orgelmeisters, Mus.-Dir. Oeser, wiederum aus. H. Hoffmeister

Besprechungen

Heuß, Alfred, Kammermusikabende. — Auf welche Weise kann Kammermusik dem Volke geboten werden? — Erläuterungen von Werken der Kammermusikliteratur. 8 VI, XXIV und 152 S.; Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919.

Der rühmlich bekannte Verfasser hat in diesem Buch seine für die volkstümlichen Kammermusikaufführungen des Leipziger Schachtebeck-Quartetts geschriebenen Erläuterungen gesammelt. In der Auswahl der besprochenen Werke war er natürlich an die Programme gebunden, und daher ist es erklärlich, daß Kammermusikwerke für Blasinstrumente allein, deren gesteigerte Wiederaufnahme in unsere heutigen Konzertprogramme so sehr wünschenswert ist, keine Berücksichtigung finden konnten. Die Erläuterungen oder „Gleichnisse" sind populär in edelstem Sinn des Wortes gehalten. Besonders dankenswert mag es erscheinen, daß selten oder gar nicht aufgeführte Werke, wie beispielsweise E. Th. A. Hoffmanns C-Moll-Quintett sorgfältige Betrachtung erfahren. Eine Meisterleistung für sich ist die Ausdeutung der Beethovenschen Trio-Serenade.

In der Einleitung beschäftigt sich der Verfasser mit der heiklen Frage, ob überhaupt und auf welche Weise dem Volk Kammermusik geboten werden kann, oder ob sie in erster Linie nur dem Gebildeten zugänglich ist. Entgegen der pessimistischen Ansicht Kretzschmars kommt H. nach überaus feinsinnigen Ausführungen zu dem Resultat, daß populäre Kammermusikdarbietungen wohl Erfolg haben können, wenn jeder Hörer mitzuarbeiten versucht. Diese Mitarbeit ist allerdings unerläßliche Vorbedingung. „Wer nur genießen will, ohne gearbeitet zu haben, wird nie einen wahren Anteil an ernster Kunst haben. Das muß gerade dem Volk sehr offen gesagt werden." — Hoffen wir, daß der Verfasser mit seiner zuversichtlichen Meinung Recht behält, und daß die Kammermusik, unser edelstes musikalisches Gut, dem Volk lieb und vertraut werde. Dr. P. Rubardt

Adolf Liebeck, Op. 23, 27 Lönslieder in 9 Heften. Phöbus-Verlag, Berthelsdorf im Riesengebirge, Kreis Hirschberg.

Daß Liebeck in den Lönsdichtungen verwandte Saiten erklingen hörte, zeigt die stattliche Anzahl von Vertonungen unter einer Opuszahl. Er schreibt in diesen Liedern deutsche Musik. So vielseitig an Inhalt und so mannigfaltig auch an Stimmungen, es sind stets die Grenzen der guten Volksmusik gewahrt. Autor ist kein Moderner, und wenn auch ganz selbständig in Ausdrucksweise und Satz, so sind melodischer und harmonischer Bau an Mendelssohnschen und Schubertschen Stil angelehnt; einige Stellen lassen an Fielitz denken. Heft 1, 3, 6, 8 und 9 enthalten viel Schönes, sie sind in besonders glücklichen Stunden geschrieben. Wer so viel bietet, sollte eigentlich jedem etwas geben. Bei der großen Nachfrage nach den so beliebt gewordenen Lönsliedern wird manches Heft der vorliegenden Sammlung sich bald einführen. Druck und Ausstattung entsprechen dem empfehlenswerten Inhalt. g

Johannes Palaschko, Op. 59. Kinder-Symphonie für Pianoforte, 2 Violinen, Violoncello und 7 Kinderinstrumente. Verlag J. H. Zimmermann in Leipzig.

Werke für die Jugend werfen immer ein sympathisches Licht auf die schöpferische Tätigkeit eines Komponisten. Palaschko hat in diesem Werk in ausgezeichneter und verständiger Weise für einen musikfröhlichen Kreis geschrieben; für klein und groß. Da gibt's ein Zählen, ein Aufpassen und Mittun, daß es eine Freude sein muß. Klare knappe Form, einfache, reizvolle Melodik und gut wechselnde Rhythmik genügen vollständig, um das kleine aufmerksame Orchester in beste Laune zu versetzen; und welch erzieherischer Wert liegt dieser jugendfreundlichen Arbeit zugrunde. Es gibt nicht viel Werke dieser Gattung in so ansprechender Qualität. g

Siegfried Wagner und seine Kunst von C. Fr. Glasenapp, mit Buchschmuck von Franz Stassen und dem Bildnisse Siegfried Wagners. Neue Folge II „Sonnenflammen". Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Mit einem Vorwort von Paul Pretzsch.

Daß der neugegründete Bayreuther Bund sich die notwendige und schöne Aufgabe gestellt hat, die vom Theaterbetrieb mit Unrecht mißachteten, lebenden deutschen Musikdramatiker, und vor allem Siegfried Wagner zur Geltung zu bringen, ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst, denn er gehört zu den befruchtenden Persönlichkeiten des gegenwärtigen Deutschlands. Es ist nicht zum mindesten sein Schaffen, an das die Hoffnungen auf eine innere Gesundung unseres musikalischen Bühnenlebens anknüpfen. Der Umfang seines Lebenswerkes greift über die Einstellung auf ein Sondergebiet weit hinaus. Er ist nicht nur der schöpferische Hüter des Bayreuther Gedankens, der das germanische Festspielwerk, die größte Kulturtat seines großen Vaters, auf einer Höhe erhält, vor der sich auch die Besten des Auslandes neigen: in seiner eignen musikalischen Dramatik ist er der Schöpfer einer aus dem Herzschlag des deutschen Geistes erfaßten wahrhaft volkstümlichen Bühnenkunst geworden.

Da die deutsche Bühne diesem deutschen Meister gegenüber fast gänzlich versagt, so gilt es, seinen Werken auf anderem Wege Teilnahme zu gewinnen. C. Fr. Glasenapp, der Verfasser des großen sechsbändigen „Lebens Richard Wagners" hat ebenso fraglos treu wie unerschrocken zu Siegfried Wagner gestanden. Im Jahre 1911 erschien sein großes, von idealster Gesinnung eingegebenes Werk über „Siegfried Wagner und seine Kunst" (mit Bildern und Zeichnungen von Franz Stassen), das die sechs ersten Bühnenschöpfungen des Worttondramatikers, „Der Bärenhäuter", „Herzog Wildfang", „Der Kobold", „Bruder Lustig", „Sternengebot" und „Banadietrich", vor allem vom sagengeschichtlichen Standpunkt aus mit erstaunlich vielseitiger Gelehrsamkeit behandelte. Das

Jahr 1913 brachte als neue Folge I einen 95 Seiten starken, **gleichfalls mit Buchschmuck von Stassen** versehenen Band über das siebente Bühnenwerk: „Schwarzschwanenreich"; das Jahr 1919 als neue Folge II einen ebenso schön und stattlich geschmückten Band von 130 Seiten über das achte Werk: „Sonnenflammen". Es ist die letzte Arbeit des alten „Gurnemanz", wie ihn sein Bayreuther Gesinnungsgenosse Hans von Wolzogen mit Recht genannt hat, im Gedanken an den Waffen- und Lehrmeister der Gralsjugend des Bühnenweihfestspiels „Parsifal". Glasenapp hat am 1. April 1915, mitten in den Stürmen des Weltkrieges in Riga, der Stadt seiner Geburt und seines Schaffens, die Augen für immer geschlossen. Der Tod ereilte den Unermüdlichen am Schreibtisch, mitten in der Fortsetzung, die Siegfrieds neuntem Werke: „Der Heidenkönig" galt,



Titelbild zu Siegfried Wagner und seine Kunst: Sonnenflammen

Federzeichnung von Franz Stassen

-dem inzwischen noch drei weitere: „Der Friedensengel“, das köstliche Märchenspiel: „An allem ist Hütchen schuld“ und „Der Schmied von Marienburg“ gefolgt sind. Die „Sonnenflammen“ lagen fertig im Nachlaß und konnten nach der Besetzung Rigas durch die Deutschen zum Druck nach Leipzig gesandt werden. Mit tiefer Wehmut empfangen wir diese nachgelassene Arbeit des verehrungswürdigen Mannes, der ganz und gar vorbildlich im Dienste der deutsch-bayreuthischen Kunst aufging.

Die Abhandlung schließt sich eng an die vorhergehenden Untersuchungen des Verblichenen an. Ein einleitender Abschnitt gibt noch einmal einen Überblick über Siegfried Wagners künstlerische Entwicklung, ein zweiter erörtert Mythus und Geschichte als Gegenstand für das Schaffen des dramatischen Dichters, ein dritter die einzelnen Gestalten der Dichtung, ein vierter die Musik. Der Stoffkreis des Musikdramatikers Siegfried Wagner, der von der Neuschöpfung des deutschen Märchens im Geiste Jakob Grimms seinen Ausgangspunkt nahm („Bärenhäuter“), hat sich doch in späteren Werken der deutschen Heldensage und anderen Gebieten deutschen Kulturlebens zugewandt und in den „Sonnenflammen“ sogar ein dem deutschen musikalischen Drama noch unerschlossenes Gebiet in seinen Bannkreis gezogen: den erbitterten Kampf zweier artund rassefremder Welten, der Menschenleben und Liebesgeschick in den Abgrund zieht: das Dahinsiechen germanischen Heldentums in der markverzehrenden, sinnenglutdurchbebten Welt von Byzanz zu Anfang des 13. Jahrhunderts.

Die verhängnisvolle Schwäche des deutschen Volkstums der heißen Glut welschen Wesens gegenüber wird in dem Schicksal des fränkischen Ritters Fridolin mit erschütternder Tragik offenbar, in dem die Liebe der herzensreinen Iris, die, einer ihrer Namensschwestern aus dem Blumenreiche, dem Sumpfe von Byzanz entblüht, hineingewoben ist. Meisterlich ist die Musik, die der trunkene Festjubel daselbst jäh vor der einsetzenden Weltuntergangsstimmung abbricht, gestellt. Ein größeres Gesangsbruchstück der „Iris“ ist in Leipzig auch zur wiederholten erfolgreichen Konzertaufführung gelangt. — Der Verfasser des Vorwortes, Paul Pretzsch, ist zugleich mit einem eigenen umfangreichen Buche über Siegfried Wagners Kunst hervorgetreten, das, als Ergänzung zu den sich vorwiegend an wissenschaftliche Leser wendenden Glasenappschen Arbeiten, als ein praktischer Führer zum unmittelbaren künstlerischen Genuß anleitet und vor allem durch zahlreiche Notenbeispiele das Verständnis der Werke dem Hörer erschließt. — Der Führer zu Dichtung und Musik der einzelnen Werke ist auch im Sonderdruck zu beziehen von Breitkopf & Härtel (Leipzig 1918).

Prof. Dr. Arthur Prüfer

EINGEGANGENE BÜCHER UND MUSIKALIEN

(Besprechungen vorbehalten)

Friedr. E. Koch: „Der Aufbau der Kadenz“. Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig.

Hannes Bouer: „Korrekturen zum Melodram“. Speka-Musikalienverlag, Leipzig.

Edmund Joseph Müller: „Die Musikpflege im neuen Deutschland“. Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Herausgegeben von Dr. E. Breit. Verlag von Breer & Thiemann, Hamm-Westfalen.

G. Kugler: „Chorgesangs-Schule“. Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Paul Landormy: „Brahms“. Librairie Félix Alcan, Paris, 1920.

Ch. van den Borren: „Orlande de Lassus“. Ebenda 1920.

Adolf Liebeck: „Löns-Lieder“ Heft 1—9. Phöbus Verlag, Berthesdorf im Riesengebirge.

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Berlin. Eine „Serenade“ (B-Dur) kür kleines Orchester des Leipziger Tonkünstlers Curt Beilschmidt kam hier zu erfolgreicher Uraufführung. Die Tagespresse betont besonders den eigenartigen Reiz in der Melodik und Instrumentation.

*Bochum. Während des 9. Sinfoniekonzerts, das den zeitgenössischen Komponisten Schreker, Busoni und Fiedler gewidmet war, brachte Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg in Rheinland und Westfalen Franz Schrekers „Kammersinfonie“ für 7 Bläser, 11 Streicher, Harfe, Celesta, Harmonium, Pauke und Schlagwerk erfolgreich zur Erstaufführung. Max Fiedlers eingängliche Lustspielouvertüre, von ihm selbst dirigiert, dominierte aber über Schrekers expressionistische Stimmungspoesie. — Gelegentlich eines Konzertabends, den Musikdirektor Rudolf Hoffmann veranstaltete, hob Herr Witz eine G-Moll-Sonate von Carl van Werveke aus der Taufe. Das wirksam inspirierte Werk, welches mit starkem persönlichen Einschlag über Brahms, Chopin und Debussy gegangen ist, fand begeisterte Aufnahme. — Einen selten tiefen Eindruck hinterließ das von der Bochumer Kammermusik-Vereinigung (Schütze) erstmalig vorgetragene schwermütige, moderne Klavierquintett in Cis-Moll von Hermann Zilcher.

*Dresden. Im letzten Aufführungsabend des Dresdener Tonkünstlervereines erlebte durch das Landesorchester unter seinem früheren Leiter: Geheimrat Hagen, eine Sinfonie des Dresdener Altmeister-Komponisten Reinhold Becker (geb. 1842) die sehr beifällige Uraufführung. Frische Thematik und Wohllaut der Instrumentierung lassen das Alter ihres Schöpfers nicht vermuten.

*Kassel. Am 1. Mai brachten die Staatlichen Schauspiele die erste diesjährige bemerkenswerte Erstaufführung „Herbststurm“ von dem Bremer Operndirektor Franz Neumann heraus. Kapellmeister Robert Laugs verhalf der Oper mit den hervorragend beteiligten Mitwirkenden im Rahmen einer gewählten Inszenierung unter Derichs Spielleitung zu herzlichem Erfolge.

*Kopenhagen. Eine neue dreiaktige Oper von August Enna, „Komedianten“ (nach V. Hugos „L'homme qui rit“), ist hier mit großem Erfolg aufgeführt worden, wozu die glänzende Inszenierung voller Leben und Zeitkolorit in hohem Grad beigetragen hat. — Als Gast zeigte sich zum erstenmal Leo Slezak in „Aida“ und als Canio in Leoncovallos Zweiakter. Er gefiel dem Publikum sehr und hatte als Canio einen großen und verdienten Erfolg.

*Magdeburg. Einen außerordentlichen Schmuck des Theaterlebens bedeuten die literarisch-musikalischen Morgenfeiern, die, was die Musik anlangt, unter der bewährten Leitung Dr. Engelkes, des Kritikers der „Magdeburgischen Zeitung“ stehen. Dieser, ein Schüler Hugo Riemanns, weiß sie, dank seiner umfassenden Kenntnis der Literatur mit allerhand Kostbarkeiten auszustatten; so hat er neulich, anläßlich einer Shakespeare-Feier nur Tonsätze von dessen Zeitgenossen spielen lassen. Welch tiefe Wirkung diese eigenartigen Veranstaltungen auslösen, sieht man daran, daß das Theater jedesmal bis auf den letzten Platz gefüllt ist.

Mailand. Der italienische Dramatiker Enrico Cavachioli hat Sudermanns „Johannisfeuer“ in ein Opernbuch umgewandelt. Der junge Komponist Ezio Camussi schrieb die Musik. Das Werk hatte bei seiner jüngst stattgefundenen Uraufführung günstigen Erfolg.

*Plauen i. V. Trotz der Unsicherheit der letzten Wochen brachte der rührige Kantor Nostitz am 16. April in der Pauluskirche den II. Teil des Gläserschen Jesus-Oratoriums: „Das Leiden, der Tod und die Auferstehung Jesu" zur Aufführung.

Von den Solisten verdient Kammersänger Emil Pinks, Leipzig, uneingeschränktes Lob. Desgleichen Frau Kuntze-Brachold, Leipzig, die sowohl die Alt- als auch die Sopransoli mit erwählter Tongebung und feinem Anpassungsvermögen an den religiösen Inhalt sang. Kammersänger Otto, Dresden, gab der Jesusgestalt Hoheit und Würde. Oskar Wappler, Plauen, erwarb sich wesentliches Verdienst um die Zusammenfassung kleinerer Rollen.

Notizen

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Berlin. Das Deutsche Opernhaus ist trotz der Zwanzigmarkparkettplätze in die Finanzklemme geraten. Nunmehr soll die Stadt Charlottenburg das große Loch, ein Defizit von beinahe einer halben Million, zustopfen. Ähnlich stehen übrigens auch die Finanzen der Staatsoper.

*Berlin. Kapellmeister Eduard Mörike vom Deutschen Opernhause hielt in Kopenhagen auf Einladung des dortigen Wagnervereins einen Vortrag über „Die Meistersinger", bei dem die besten Kräfte der dortigen Königl. Oper mitwirkten. Der dänische Wagnerverein hat nun bereits zehn Jahre emsigster Kulturarbeit für das Wagnersche Lebenswerk und die deutsche Musik überhaupt hinter sich und damit viel erreicht.

Berlin. Das Philharmonische Orchester, unter Leitung von Artur Nikisch, wird Mitte Mai in Kopenhagen drei Festkonzerte veranstalten. Ein Konzert in Malmö wird sich anschließen.

Berlin. Der Reichsverband der Musiklehrer an höheren Lehranstalten ist hier durch den Zusammenschluß der Landesvereine Preußens, Bayerns, Sachsens, Hessens, Hamburgs und Oldenburgs begründet worden. Vorort des Reichsverbandes ist für die nächsten zwei Jahre Berlin, Vorsitzender für die gleiche Dauer Dr. Richard Münnich.

Berlin. Der ausgezeichnete Bassist Paul Knüpfer scheidet nach 22jähriger Tätigkeit aus dem Verbande der Staatsoper.

Berlin. Zum ständigen Dirigenten der Sinfoniekonzerte der ehemaligen königlichen Kapelle ist von den Mitgliedern des Orchesters Wilhelm Furtwängler einstimmig gewählt und als solcher von der Intendantur bestätigt worden. Furtwängler wird damit der Nachfolger von Weingartner und Richard Strauß als Leiter der Sinfonieabende.

Breslau. Der Dirigent der Oper, Julius Prüwer, beging sein 25jähriges Dirigenten-Jubiläum. Prüwer ist über Breslau hinaus besonders als Bayreuther Dirigent berühmt.

Bukarest. Hier ist unter dem Namen „Filarmonica" eine musikalische Gesellschaft gegründet worden, die sich die Pflege klassischer und moderner Musik, insbesondere der nationalen Volksmusik, zur Aufgabe gesetzt hat. Die unter dem Protektorat des Königs stehende Gesellschaft beabsichtigt unter der Führung des Dirigenten George Georgescu ein symphonisches Orchester zu schaffen und große Chor- und Orchesterwerke unter Mitwirkung bedeutender Solisten zur Aufführung zu bringen. An der Spitze der zu diesem Zweck gebildeten Aktiengesellschaft mit einem Kapital von zwei Millionen Lei stehen Alexander Marghiloman und die Minister Mociony und Bratianu.

*Dortmund. Unter den Bewerbern um die hiesige Stelle des städtischen Kapellmeisters wählte die städtische Musikkommission Wilhelm Sieben (Königsberg) nach erfolgreichem Dirigentengastspiel zum Nachfolger Professor Georg Hüttners.

*Essen. Ende Mai beabsichtigen Intendant Dr. Becker und Kapellmeister Drost am hiesigen Stadttheater erstmalig im Ruhrindustriegebiet Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal" aufzuführen. Die Besetzung soll nur mit einheimischen Künstlern erfolgen. Bezüglich der Szenenbilder werden neue Wirkungsmöglichkeiten erwogen.

*Freiburg. Die geplante Aufführung von Pfitzners „Palestrina" ist vorerst wieder aufgegeben worden.

*Freiburg i. B. Camillo Hildebrand, der seinen Vertrag am dortigen Theater auf 1. August gelöst hat, wurde bei Gelegenheit des letzten von ihm dort geleiteten Orchesterkonzertes vom Publikum stürmisch gefeiert.

*Gelsenkirchen. Das städtische Orchester zu Bochum (Schulz-Dornburg) bringt demnächst Mahlers 2. (Auferstehungs-) Sinfonie mit dem Musikvereins- und Storsbergchor zur Wiedergabe. Dem seltenen Konzert wird in großen Teilen Westfalens und Rheinlands reges Interesse entgegengebracht.

Graz. Die 1815 gegründete Musikschule des Steiermärkischen Musikvereins, deren künstlerischer Leiter Dr. Roderich v. Mossisovics als Schüler Thuilles aus der Münchener Akademie hervorgegangen ist, ist mit staatlicher Genehmigung in ein Konservatorium umgewandelt worden.

Heidelberg. Das städt. subv. Konservatorium der Musik, das bisher von den Herren Otto Seelig und Heinrich Neal geleitet wurde, wird nach gütlichem Übereinkommen mit dem ausscheidenden Herrn H. Neal am 1. August dieses Jahres von Herrn Otto Seelig übernommen und allein weitergeführt werden. (Als neue Lehrkräfte für das kommende Schuljahr treten ein: Musikhistoriker Bruno Stürmer [Musiktheorie, Musikgeschichte, Klavier], Karlsruhe, Frau Elisabeth Stürmer, eine Schülerin von Bram Eldering [Violine], Erich Vollrath [Violine], Schüler von Becker-Leipzig, und Professor Franz Schörg-Würzburg, Kgl. Musikdirektor A. Rauhenecker-Berlin [Violine], Schüler Joachims.)

*Ilmenau. Das hiesige Konzertleben nahm in der letzten Zeit einen bedeutenden Aufschwung. Nachdem Kapellmeister Paul Rötsch am 19. Februar ein Sinfoniekonzert gegeben hatte, und am Karfreitag in einem Bachabend des Organisten Herrn E. Schmuck mitwirkte, veranstaltete er am 9. April im Lindentheatersaal zu Ilmenau einen Kammermusikabend vor ausverkauftem Hause. Mitwirkende waren Fräulein E. Liebetrau-Leipzig, Klavier, ferner die Herren Paul Rötsch, F. Lippmann, Ed. Bierbaß und Aug. Link.

Köln. Zum ersten Vorsitzenden des Kölner Tonkünstlervereins ist als Nachfolger des vor kurzem aus dem Leben geschiedenen Dr. Otto Neitzel der Musikschriftsteller Karl Wolff gewählt worden.

Leipzig. Nachdem vor wenigen Wochen der Rat der Stadt Leipzig die Gründung eines zweiten städtischen Orchesters aus finanziellen Gründen abgelehnt hat, sind eine Reihe von Instituten und Persönlichkeiten übereingekommen, ein zweites Orchester auf anderer Grundlage zustande zu bringen. Zu diesem Zweck hat sich ein „Leipziger Konzertverein" gebildet. Es sollen mit dem zu gründenden Orchester verschiedene Serien von Symphoniekonzerten veranstaltet werden, auch ist eine Anzahl von Konzerten mit Chorvereinigungen geplant. Als

Dirigent ist Dr. Göhler, dessen große Verdienste um das Musikleben unserer Stadt seit vielen Jahren bekannt sind, gewonnen worden; ein weiterer hervorragender Dirigent ist in Aussicht genommen.

Das Orchester wird lebensfähig sein, wenn es gelingt, 30 000 Abonnenten für die Konzerte zu werben, die zugleich Mitglieder des „Leipziger Konzertvereins" sind. Der Beitrag für eine Reihe von 10 Konzerten konnte nach sorgfältigen Vorberechnungen auf M. 35,— festgesetzt werden. Kapitalistische Erwerbsinteressen werden mit dem neuen Orchester nicht verknüpft sein; der Eintrittspreis ist so bemessen, daß lediglich alle Ausgaben gedeckt werden können.

Die Entscheidung darüber, ob das Musikleben unserer Stadt durch ein zweites, künstlerisch hochstehendes Orchester bereichert werden soll, ruht nunmehr allein bei der Leipziger Bevölkerung. Alle, die musikalische Interessen haben, rufen wir auf, dem „Leipziger Konzertverein" beizutreten.

*Leipzig. Paul Gräners neueste Oper „Schirin und Gertraude" wurde von der hiesigen Oper erworben und gelangt nächsten Winter zur Aufführung.

Leipzig. Die Uraufführung „Der Jungbrunnen" von Bernhard Schuster ist auf den Anfang nächster Spielzeit verschoben worden.

*Leipzig. Das achte deutsche Bachfest (zugleich 4. Leipziger), das infolge der Märzwirren vertagt werden mußte, findet vom 19.—21. Juni in Leipzig statt. Ausführende sind Leipziger Bachverein, Thomanerchor und Gewandhausorchester.

Leipzig. Willibald Fritzsch, ein Sohn des im hiesigen Musikleben früherer Jahrzehnte eine bedeutende Rolle spielenden Leiters des ehemaligen Leipziger „Musikalischen Wochenblattes", der Chef des Leipziger Musikverlags P. Pabst, ist hier im Alter von 48 Jahren nach kurzem, schwerem Leiden gestorben.

Mainz. Als Leiter (Direktor) einer auf bestehenden Anfängen aufzubauenden städtischen Musikhochschule wird ein geeigneter, tüchtiger Fachmann gesucht. Die Stelle des Direktors der städtischen Musikhochschule soll vorerst auf eine Probezeit von einem Jahre besetzt werden. Bei Bewährung kann Anstellung als städtischer Beamter erfolgen. Gelegenheit zur Betätigung als Konzertdirigent kann in Aussicht gestellt werden. Bewerber um diese Stelle werden ersucht, ihre Meldungen unter Beifügung von Lebenslauf und Nachweisen über ihre Befähigung für diese Stelle, sowie unter Angabe ihrer Gehaltsansprüche spätestens bis zum 10. Mai 1920 unter der Anschrift „Oberbürgermeister der Stadt Mainz" schriftlich einzureichen. — Die Stadt hat inzwischen ihrerseits das bereits in Mainz bestehende Schumachersche Konservatorium angekauft. Die neue Hochschule soll in der Hauptsache durch Stiftungen sich selbst erhalten.

Mailand. Puccinis neuestes Werk, die einaktige Oper „Schwester Angelika", hat eine einzigartige Uraufführung erlebt, indem es zum ersten Male in einem Kloster, dem von Vigopelago bei Lucca, aufgeführt wurde. Dabei behandelt die Oper ein Thema, das sich kaum zur Darstellung an einem so frommen Ort zu eignen scheint. Aber Puccini betont selbst, daß das Werk unter den Nonnen „keine anderen Gefühle als Frömmigkeit und edles christliches Mitgefühl" erregt habe. Der Komponist steht zu dem Kloster in einer engeren Beziehung, denn seine ältere Schwester lebt hier unter dem Namen „Schwester Iginia", und er selbst hat dem Kloster bereits verschiedene kostbare Geschenke gestiftet, so eine schöne Orgel, eine Uhr und ein besonders wohlklingendes Glockenspiel. Puccini arbeitet an der Vertonung einer komischen Oper, deren Text Shakespeares Lustspiel „Der Widerspenstigen Zähmung" entnommen ist.

München. In der Zeit vom 1. August bis 15. September 1920 werden auch in diesem Jahre Festspiele im Prinzregenten-Theater, National-Theater und Residenz-Theater stattfinden. Von Festspielen für das Schauspiel wird diesmal abgesehen. Die Aufführungen umfassen bekannte Meisterwerke aus dem Gesamtgebiet der deutschen Oper in Vergangenheit und Gegenwart.

Paris. Als erstes großes Ereignis der Oper wird ein Werk „Antonius und Kleopatra" von Florent Schmitt aufgeführt werden. Der Text ist mit enger Anlehnung an Shakespeares Drama von André Gide geschaffen worden.

*Rudolstadt. Nachdem die Stadt Rudolstadt das Landesorchester sowie das ehem. Fürstl. Theater in städtische Regie übernommen hatte, ist nunmehr auch der von Musikdirektor Ernst Wellong im Jahre 1912 gegründete Oratorienchor „Vereinigung für klassische Chormusik", welcher sich außer den großen Choraufführungen auch durch häufige Mitwirkung in den „Deutschen Musikabenden" (Historische Kammerkonzerte mit einführenden Vorträgen und Einheitsprogrammen) und in den historischen Kirchenkonzerten seines Leiters um das Musikleben verdient gemacht hat, als Städtischer Oratorienchor in die Verwaltung und Unterstützung der Stadt genommen worden, wodurch ein gemeinsames Arbeiten mit dem Orchester ermöglicht wird. — Ein nachahmenswertes Beispiel! Chöre, welche, ohne Vereinscharakter zu tragen, sich lediglich der Pflege erstklassiger Chormusik widmen, sollten zur Erreichung ihrer künstlerischen Ziele viel mehr noch, als das der Fall ist, die Unterstützung der Behörden finden. Die kleine Stadt ist damit vielen größeren Städten in der öffentlichen Kunstpflege vorbildlich vorangegangen.

Sorau. Die Kantor- und Organistenstelle an der hiesigen Haupt- und Pfarrkirche soll durch öffentliches Ausschreiben neu besetzt werden. (Siehe Anzeigenteil.)

Wien. Hier fand eine von hervorragenden Musikern einberufene Versammlung statt, in der zur Erhaltung der Weltstellung Wiens als Musikstadt die Gründung eines Wiener Musik- und Sangesbundes beschlossen wurde, der sich an alle Sanges- und Musikvereinigungen wenden will, um einen Welt-Musikbund zu schaffen. Die Vorbereitungen für den Bau einer Tonhalle in Wien, die 10 000 Zuhörer fassen soll, werden eingeleitet.

Wien. In der deutsch-österreichischen Nationalversammlung wurde ein Antrag eingebracht: es sei ein Gesetz zu erlassen, wonach zur Ausübung des Musikerberufs und zur Erteilung von Musikunterricht eine besondere Bewilligung erforderlich sei, die im Einvernehmen mit den zu errichtenden Musikerkammern von der Landesregierung erteilt werde. In der Begründung verweisen die Antragsteller darauf, daß es in Österreich möglich sei, daß irgend jemand gegen den Erlag von 20 Kronen ohne den geringsten Nachweis seiner Befähigung durch die Behörde zum Musikdirektor ernannt wird. Musikalischen Hochstaplern stehe es frei, heimische Kunst nach Belieben zu diskreditieren.

Wien. Das österreichische Staatstheater wird Mitte Mai dem Unterrichtsamt unterstellt werden. Die Unterrichtsverwaltung wird sich in nächster Zeit mit der vollständigen Neuregelung der Verwaltung und Bewirtschaftung der Staatstheater beschäftigen. Es besteht die Absicht, den beiden Theatern alle Möglichkeiten zu erschließen, um Wien die beiden führenden Bühnen zu erhalten. Ferner besteht die Absicht, der Wiener Musikakademie den Rang einer Hochschule zu verleihen.

*Zürich. Im Herbst d. J. erscheint Volkmar Andreaes Symphonie in C-Dur für großes Orchester, die ihre Uraufführung in Zürich erlebt.

Zürich. Die Wiener Maifestspiele in der Schweiz 1920 begannen am 10. Mai am hiesigen Stadttheater und umfassen außerdem die Städte Bern, Basel, Montreux, Genf und St. Gallen. Julius Bittners Mimodrama „Die Todestarantella" erlebt seine Uraufführung in Zürich. Außerdem gelangt die Oper „Micareme" von Brandt-Buys und ein Tanzdivertissement zur Aufführung. Mitwirkend die Damen Pola, Kinrina, Grete Wiesenthal, Lieser und Haas, die Herren Fischer-Niemann, Treßler, Aly van Leuwen. Das Orchester wurde aus ersten Kräften der Staatsoper, des Konzertvereins- und Tonkünstlerorchesters und der Volksoper zusammengestellt. Vor der Abreise in die Schweiz fand eine öffentliche Generalprobe am 5. Mai, abends ½7 Uhr, im Akademietheater statt. Auf Namen lautende Logen waren zu 500 Kr. und Karten zu 300, 200, 150 und 100 Kr. erhältlich. Der Reingewinn fließt dem Invalidenfonds der Vereinigung Wiener Musiker zu.

Zürich. Das 21. schweizerische Tonkünstlerfest, verbunden mit Feier des 20jährigen Bestehens des Schweizerischen Tonkünstlervereins, wird vom 29. bis 31. Mai 1920 in Zürich abgehalten. Das Generalprogramm heißt: Samstag, den 29. Mai, 3 Uhr nachmittags: 1. Kammermusikaufführung in der Tonhalle. Werke von Friedrich Hegar, Emil Frey, Walter Courvoisier und Reinhold Laquai. 7 Uhr abends: 1. Opernaufführung im Stadttheater. „Don Ranudo" von Othmar Schoeck. Nachher freie Vereinigung der Mitglieder des S. T. V. im Tonhalle-Restaurant. Sonntag, den 30. Mai, 8 Uhr vormittags: Generalversammlung des S. T. V. in den Übungssälen der Tonhalle. 11 Uhr 30 vormittags: 1. Orchesterkonzert in der Tonhalle. Symphonie in D-Moll von Fritz Brun. 3 Uhr 30 nachmittags: 2. Opernaufführung im Stadttheater. „Die Haslizwerge", von Gustave Doret. „Arambel", von Pierre Maurice. 8 Uhr abends: Festbankett im Tonhalle-Pavillon. Montag, den 31. Mai, 4 Uhr nachmittags: 2. Kammermusikaufführung in der Tonhalle. Werke von Paul Müller, Hans Lavater, Ernst Kunz, Josef Lauber und Hermann Suter. 8 Uhr abends: 2. Orchesterkonzert in der Tonhalle. Werke von Philipp Strübin, Fritz Jarnach, K. H. David, Templeton-Strong, Othmar Schoeck, H. v. Glenck. Nach demselben: Freie Vereinigung der Mitglieder des S. T. V. und der Mitwirkenden im Tonhalle-Pavillon und -Garten.

Scherzecke

Augensprache. „Ich war einmal bei dem Kapellmeister Fuchs engagiert. Wenn eine schwierige Stelle vorüber war, hat er mich immer so angesehen, als ob ich sie nicht mitgespielt hätte."

„Und was haben Sie da gesagt?"

„Nichts. Ich habe ihn auch angesehen, aber so, als ob ich die Stelle mitgespielt hätte!"

Der falsch plazierte Kuß. Ein Herr küßt im Dunkeln eine junge Dame, und zwar versehentlich auf die Nasenspitze. „Bitte", flüstert jene, eine angehende Konservatoristin, „eine Terz tiefer!"

Paganini und der Droschkenkutscher. Der berühmte Geiger Paganini sollte eines Abends im Theater zu Florenz auftreten, wo er das Gebet aus der Oper „Moses" von Rossini auf der G-Seite spielen sollte. Er verspätete sich etwas in seinem Hotel und nahm daher eine Droschke. Trotz der Kürze der Strecke verlangte der Kutscher für die Fahrt zehn Lire. „Sind sie verrückt?", fragte ihn der nicht gerade verschwenderische Künstler empört. „Durchaus nicht", war die Antwort. „Sie verlangen ja denselben Preis für einen Platz in Ihrem Konzerte." Paganini lachte, gab dem Kutscher zwar nicht zehn Lire, aber ein immerhin reichlich bemessenes Fahrgeld und sagte: „Das ist doch ein Unterschied. Ich will Ihnen aber die verlangten zehn Lire zahlen, wenn Sie mich auf einem Rade fahren, statt auf vieren."

Die Einladung zum Wiener Musikfest. Auf den Plakatsäulen in Wien ist soeben das Plakat an-



geschlagen worden, welches die Musikfreunde zum Besuch des Wiener Musikfestes aufmuntern soll. Das Plakat ist mit vorstehendem Bildschmuck versehen. (Kommentar überflüssig!)

Die Koje des Steingräber-Verlag wurde zur letzten Leipziger Frühjahrs-Mustermesse neu ausgestattet. Ein Künstler war gerade beschäftigt die Worte „Edition Steingräber" auf der Wand festzuhalten. Da kommen zwei biedere Sachsen vorbei. Staunend bewundern sie den Mann, — der da arbeitet. Ene scheene Arbeit, meinte der eine. Darauf der andere: Hm, — bloß e gomischer Vorname! —

Briefkasten

Gerhard Thaudt. Wir bestätigen Ihnen den Eingang Ihrer Kompositionen. Eine Begutachtung finden Sie im folgenden Hefte. Wir danken Ihnen für Ihre freundlichen Bemühungen um die Verbreitung der Z. f. M.

Schriftleitungsvermerk

Infolge Inkrafttretens der neuen Postgebühren müssen wir das Postgeld von 75 Pf. auf 1 M. 50 Pf. vierteljährlich erhöhen. Außerdem machen wir darauf aufmerksam, daß der Preis der Einzelnummer auf 2 M. festgesetzt worden ist. Eine Erhöhung des Abonnements lassen wir trotz der ungeheuren Preissteigerungen vorläufig nicht eintreten. Wir hoffen jedoch dafür von unseren Abonnenten durch rege Werbearbeit unterstützt zu werden.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“, seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“. Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik“ erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M. 5.—. Nach dem Auslande M. 20.— Bei Zusendung vom Verlag 1.50 M. für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt M. 2.—, für das Ausland M. 4.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag – Verantwortlicher Schriftleiter *Wolfgang Lenk.* Für den Anzeigenteil verantwortlich *Oswald Müller.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik“ Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 11 | *Leipzig, Dienstag, den 1. Juni* | 1. Juniheft 1920

Die Wunder der Tonkunst

Von Wilhelm Heinrich Wackenroder[1])

Wenn ich es so recht innig genieße, wie der leeren Stille sich auf einmal, aus freier Willkür, ein schöner Zug von Tönen entwindet und als ein Opferrauch emporsteigt, sich in Lüften wiegt und wieder still zur Erde herabsinkt; — da entsprießen und drängen sich so viele neue, schöne Bilder in meinem Herzen, daß ich vor Wonne mich nicht zu lassen weiß. — Bald kommt Musik mir vor wie ein Vogel Phönix, der sich leicht und kühn zu eigner Freude erhebt, zu eignem Behagen stolzierend hinaufschwebt und Götter und Menschen durch seinen Flügelschwung erfreut. — Bald dünkt es mich, Musik sei wie ein Kind, das tot im Grabe lag — ein rötlicher Sonnenstrahl vom Himmel entnimmt ihm die Seele sanft, und es genießt, in himmlischen Äther versetzt, goldne Tropfen der Ewigkeit und umarmt die Urbilder der allerschönsten menschlichen Träume. Und bald, welch herrliche Fülle der Bilder! — bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: — eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht — die anhebt und versinkt, man weiß nicht warum: — eine kleine, fröhliche, grüne Insel mit Sonnenschein, mit Sang und Klang — die auf dem dunkeln, unergründlichen Ozean schwimmt.

Fragt den Tonmeister, warum er so herzlich fröhlich sei auf seinem Saitenspiel: „Ist nicht,‘ wird er antworten, „das ganze Leben ein schöner Traum? eine liebliche Seifenblase? Mein Tonstück desgleichen.“

Wahrlich, es ist ein unschuldiges, rührendes Vergnügen, an Tönen, an reinen Tönen sich zu freuen! Eine kindliche Freude! — Wenn andere sich mit unruhiger Geschäftigkeit betäuben und von verwirrten Gedanken wie von einem Heer fremder Nachtvögel und böser Insekten umschwirrt, endlich ohnmächtig zu Boden fallen; — oh, so tauch' ich mein Haupt in dem heiligen, kühlenden Quell der Töne unter, und die heilende Göttin flößt mir die Unschuld der Kindheit wieder ein, daß ich die Welt mit frischen Augen erblicke und in allgemeine, freudige Versöhnung zerfließe. — Wenn andere über selberfundene Grillen zanken, oder ein verzweiflungsvolles Spiel des Witzes spielen oder in der Einsamkeit mißgestaltete Ideen brüten, die, wie die geharnischten Männer der Fabel, verzweiflungsvoll sich selber verzehren; — oh, so schließ' ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt — und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsere Zweifel und unsere Leiden sich in ein

[1]) Geboren 1773 zu Berlin, studierte seit 1793 in Erlangen darauf in Göttingen vornehmlich Kunstwissenschaften. Seine beiden Werke, die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und die „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“ (Die Wunder der Tonkunst sind darin enthalten.) wurden 1797 und 1799 von Ludwig Tiek, mit dem Wackenroder in enger Freundschaft verbunden war, herausgegeben. Der junge Dichter, an dem nach Tieks Ausspruch sein Vaterland viel verloren, „denn seine Talente versprachen eine erfreuliche Entwicklung“, starb schon 1798 im Alter von 25 Jahren an einem Nervenfieber.

tönendes Meer verlieren — wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlig macht, sondern alle Angst unseres Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird. — „Und wie? Werden hier Fragen uns beantwortet? Werden Geheimnisse uns offenbart?" — Ach nein! aber statt aller Antwort und Offenbarung werden uns luftige, schöne Wolkengestalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wissen nicht wie; — mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekannte Land hindurch — wir begrüßen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen und die Krankheit des Menschengeschlechtes sind, verschwinden von unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind. Dann ist dem Menschen, als möcht' er sagen: „Das ist's, was ich meine! Nun hab' ich's gefunden! Nun bin ich heiter und froh!"

Laßt sie spotten und höhnen, die andern, die wie auf rasselnden Wagen durchs Leben dahin fahren und in der Seele des Menschen das Land der heiligen Ruhe nicht kennen. Laßt sie sich rühmen ihres Schwindels, und trotzen, als ob sie die Welt mit ihren Zügeln lenkten. Es kommen Zeiten, da sie darben werden.

Wohl dem, der (müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten, welches die Seele verkleinert) sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben. Nur ein solcher ist der Weg zur allgemeinen, umfassenden Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit. —

Dies ist das herrlichste und das wunderbarste Bild, so ich mir von der Tonkunst entwerfen kann — obwohl es die meisten für eitle Schwärmerei halten werden. —

Aber aus was für einem magischen Präparat steigt nun der Duft dieser glänzenden Geistererscheinung empor? — Ich sehe zu — und finde nichts als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht. — Das ist fast noch wunderbarer, und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mitklingt und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht.

Und wie gelangte denn der Mensch zu dem wunderbaren Gedanken, Holz und Erz tönen zu lassen? Wie kam er zu der köstlichen Erfindung dieser über alles seltsamen Kunst? — Das ist ebenfalls wiederum so merkwürdig und sonderlich, daß ich die Geschichte, wie ich sie mir denke, kurz hersetzen will.

Der Mensch ist ursprünglich ein gar unschuldiges Wesen. Wenn wir noch in der Wiege liegen, wird unser kleines Gemüt von hundert unsichtbaren kleinen Geistern genährt und erzogen und in allen artigen Künsten geübt. So lernen wir durchs Lächeln nach und nach fröhlich sein, durchs Weinen lernen wir traurig sein, durchs Angaffen mit großen Augen lernen wir, was erhaben ist, anbeten. Aber so wie wir in der Kindheit mit dem Spielzeug nicht recht umzugehen wissen, so wissen wir auch mit den Dingen des Herzens noch nicht recht zu spielen, und verwechseln und verwirren in dieser Schule der Empfindungen noch alles durcheinander.

Wenn wir aber zu den Jahren gekommen sind, so verstehen wir die Empfindungen, sei es nun Fröhlichkeit oder Betrübnis oder jede andre, gar geschickt anzubringen, wo sie hingehören; und da führen wir sie manchmal recht schön zu unserer eignen Befriedigung aus. Ja, obwohl diese Dinge eigentlich nur eine gelegentliche Zutat zu den Begebenheiten unsers gewöhnlichen Lebens sind, so finden wir doch so viel Lust daran, daß wir die sogenannten Empfindungen gern von dem verwirrten Wust und Geflecht des irdischen Wesens, worin sie verwickelt sind, ablösen und sie uns zum schönen Angedenken besonders ausführen und auf eigene Weise aufbewahren. Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserem Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und groß, daß wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschließen, freudig davor niederknien und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren.

Zu dieser Aufbewahrung der Gefühle sind nun verschiedene schöne Erfindungen gemacht worden, und so sind alle schönen Künste entstanden. Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemüts unkörperlich, in goldene Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt — weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.

Sie ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unsers Gemüts auf dieselben schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud' und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleichen harmonischen Tönen spielt. Daher ist sie es auch, die uns die echte Heiterkeit der Seele einflößt, welche

das schönste Kleinod ist, das der Mensch erlangen kann; — jene Heiterkeit meine ich, da alles in der Welt uns natürlich, wahr und gut erscheint, da wir im wildesten Gewühle der Menschen einen schönen Zusammenhang finden, da wir mit reinem Herzen alle Wesen uns verwandt und nahe fühlen und gleich den Kindern die Welt wie durch die Dämmerung eines lieblichen Traumes erblicken. —

Wenn ich in meiner Einfalt unter freiem Himmel vor Gott glückselig bin — indes die goldnen Strahlen der Sonne das hohe blaue Zelt über mir ausspannen und die grüne Erde rings um mich lacht — da ist's am rechten Ort, daß ich mich auf den Boden werfe und in vollen Freuden dem Himmel laut jauchzend für alle Herrlichkeit danke. Was aber tut alsdann der sogenannte Künstler unter den Menschen? Er hat mir zugesehen, geht, innerlich erwärmt, stillschweigend heim, läßt sein sympathetisches Entzücken auf leblosem Saitenspiel weit herrlicher daherrauschen und bewahrt es auf in einer Sprache, die kein Mensch je geredet hat, deren Heimat niemand kennt und die jeden bis in die innersten Nerven ergreift.

Wenn mir ein Bruder gestorben ist und ich bei solcher Begebenheit des Lebens eine tiefe Traurigkeit gehörig anbringe, weinend im engen Winkel sitze und alle Sterne frage, wer je betrübter gewesen als ich — dann — indes hinter meinem Rücken schon die spottende Zukunft steht und über den schnell vergänglichen Schmerz des Menschen lacht — dann steht der Tonmeister vor mir und wird von all dem jammervollen Händeringen so bewegt, daß er den schönen Schmerz daheim auf seinen Tönen nachgebärdet und mit Lust und Liebe die menschliche Betrübnis verschönert und ausschmückt und so ein Werk hervorbringt, das aller Welt zur tiefsten Rührung gereicht. — Ich aber, wenn ich längst das angstvolle Händeringen um meinen toten Bruder verlernt habe und dann einmal das Werk seiner Betrübnis höre — dann freu' ich mich kindlich über mein eignes, so glorreich verherrlichtes Herz und nähre und bereichere mein Gemüt an der wunderbaren Schöpfung.

Wenn aber die Engel des Himmels auf dieses ganze liebliche Spielwerk herabsehen, das wir die Kunst nennen — so müssen sie wehmütig lächeln über das Kindergeschlecht auf der Erde und lächeln über die unschuldige Erzwungenheit in dieser Kunst der Töne, wodurch das sterbliche Wesen sich zu ihnen erheben will. —

Télémaque Lambrino

Von Dr. Walter Niemann, Leipzig

In der Musikstadt und Pianopolis Leipzig lebt seit zwanzig Jahren einer der geistigsten und persönlichsten Konzertpianisten unsrer Zeit. Nicht die Leipziger Gesellschaft, nicht das Institut des Leipziger Gewandhauses, das diesem erlesenen Künstler schwerbegreiflicherweise bis heute verschlossen blieb, nicht die Leipziger Akademie, sondern einzig seine Persönlichkeit und sein Können haben seinen europäischen und internationalen Ruf begründet.

Man muß bei Lambrino immer wieder von der menschlichen Persönlichkeit ausgehen. Der bürgerliche Spießer wird da allerhand an ihm zu bestaunen finden: den Schillerkragen, das Rossinische Kochtalent, die frische Natürlichkeit des guten „großen Jungen", die geheimnisvolle griechisch-türkisch-russische Allianz seiner Abstammung und Nationale — kurzum: die gänzliche „Unbürgerlichkeit" und „Unspießigkeit". Aber auch bei Lambrino geht der Weg zum Künstler über den Menschen. Und hier wird man die vornehme, herzenswarme und im schönsten und edelsten Sinne gütige Natur im Goetheschen Sinne, die feingeistige, über allen politischen Streit und Haß erhabene allgemeine Bildung, den klugen Blick für alles Geschehen auf dem Theatrum mundi, den rechten Herzenstakt dieses hünenhaften Südrussen rasch liebgewinnen und hochschätzen.

Südrusse von griechischem Einschlag, wurde er am 27. Oktober 1878 in Odessa geboren. Der hochbegabte Knabe wurde von Dmitri Klimoff, dem damaligen Leiter der dortigen Musikschule der Kais. Russischen Musikgesellschaft und der Sinfoniekonzerte, gebildet. Damit wurde der pianistische Grund bei ihm in der Methode Leschetizky-Essipoff gelegt. Der zwanzigjährige Jüngling kam dann auf die Münchner Kgl. Akademie zu Berthold Kellermann, Beer-Walbrunn und Rheinberger. Damit wuchs er in die persönliche und unmittelbare Lisztttradition Kellermanns hinein. Der Zweiundzwanzigjährige aber wurde Schüler Teresa Carreños in Berlin, und damit war Lambrinos weiterer Entwicklung recht eigentlich der Weg vorgezeichnet: er blieb in Deutschland — mit einer einjährigen Unterbrechung, als er 1908—09 die Klavierprofessur an der Kais. Musikschule in Moskau bekleidete — und begründete seinen internationalen Ruf auf zahlreichen Konzertreisen in Rußland, Griechenland, England, Holland, der Schweiz, Skandinavien mit Finnland, Österreich von Deutschland aus. Heute leitet er Meisterklassen des Klavierspiels an den Akademien zu

Berlin (Klindworth-Scharwenka) und Erfurt und ist in allen deutschen Konzertsälen ein gefeierter Gast.

Wir Deutschen nennen ihn, den Freund unsres Vaterlandes, längst den Unsren. Denn bei aller „Internationale" seiner Erziehung und Bildung: seine künstlerische Entwicklung ist deutsch vor allem in ihrem Ernst, in ihrer Geistigkeit und Innerlichkeit und in ihrer Selbstzucht. Das Deutsche seines Spiels wird man am unmittelbarsten in zweierlei finden: im Klavierton und im Vortrag. Es gibt heute ganz wenige große Pianisten, die Lambrinos geistigen Klavierton, die seine wundervolle runde und auch im höchsten Affekt noch weiche und klangschöne Tongebung besitzen. Es gibt aber ebensowenige, die einen so klug und besonnen gestaltenden, nachdenklichen und innerlichen Zug im Vortrag zeigen. Aus dem überschäumenden Temperamtsspieler von einst ward der reife, nachdichtende Meister des Klaviers von heute. Lambrino ist auf der einen Seite Plastiker, architektonischer und monumentaler Stilist, auf der andren zartsinniger Poet und versonnener Träumer am Klavier. In dem ersteren liegt das Erbe Rubinsteins und der Carreño, in dem letzteren das Slavisch - Südrussische seiner Natur beschlossen. Seine Meisterin und Freundin hat, was nicht allgemein genug bekannt ist, noch in Neuyork Anton Rubinsteins Spiel und Geist empfangen. Nicht nur diese Seite lebt in ihrem Lieblingsschüler rein und ungebrochen fort: über allem steht die ganz gleiche Vornehmheit, der Adel seines Empfindens, die vollendet schöne Zeichnung und Farbengebung seines Vortrags. So ist Lambrino ein großer Pathetiker und Architektoniker, wie ein großer Meister des lyrisch-romantischen Genre. Darin liegt die staunenswerte Universalität seines Konzertrepertoirs beschlossen: er kann und spielt alles! Soll ich aber im heutigen Zeitalter des Spezialisierens auf die ihm ganz und gar eignen Gebiete der pianistischen Nachschöpfung hinweisen, so umschreibe ich sie etwa mit folgenden Meister- und Gattungsnamen: Beethoven, Schumann, Chopin, die romantische Moderne des Klaviers mit besonderer Hervorhebung der deutschen, russischen (Scriábin)] und französischen (Debussy).



Therese Knietsch Leipzig

Prof. Télémaque Lambrino

Was er und wie er es von ihnen spielt, das hängt entscheidend zugleich immer von seiner Stellung zum Klavierklang ab. Lambrino mit seinem fabelhaft empfindlichen Ohr für schönen und echten Klavierklang spielt nur echte und eigne Klaviermusik. Die Häßlichkeit an sich — zeige sie sich nun in naturalistischer, im- oder expressionistischer Maske — findet keinen Platz auf seinen Programmen. Wohl aber die Schönheit, und die in allen Formen und Stilen! Auch das kennzeichnet unsren Meister, der in seiner, durch Stavenhagen und ihn selbst gebildeten und aus Brisbane in Queensland (Ost-Australien) stammenden Gattin Elaine geb. Feez zugleich eine zartgeistige und überaus feinsinnige Pianistin „auf zwei Klavieren" besitzt, als einen in der heutigen Zeit eines alles praktische Bedürfnis breit überwuchernden, seelenlosen Klaviertechnikertums konservatoristischer Massenzüchtung und geistigen Tiefstandes doppelt seltenen Charakterkopf, als eine originale und bedeutende Persönlichkeit von wunderbar großzügiger Gestaltung und herrlicher, weiter und breiter musikalischer Linien- und Atemführung. Doch auch in diesem Falle wird Leipzig wohl wieder einmal erst von draußen, vom Reich und Ausland, gesagt werden müssen, welchen Künstler es in Lambrino seit zwanzig Jahren in seinen Mauern beherbergt.

Don Juan

Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen

Von E. T. A. Hoffmann

Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: Das Theater fängt an! weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Bässe brummen durcheinander — ein Paukenschlag — Trompetenstöße — ein klares A, von der Hoboe ausgehalten — Violinen stimmen ein: ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Rausche —? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hotels, wo ich gestern abend halb gerädert abgestiegen. Gerade über meiner Nase hängt die stattliche Troddel der Klingelschnur; ich ziehe sie heftig an, der Kellner erscheint.

„Aber was, um Himmels willen, soll die konfuse Musik da neben mir bedeuten? gibt es denn ein Konzert hier im Hause?"

„Ew. Exzellenz — (Ich hatte mittags an der Wirtstafel Champagner getrunken!) Ew. Exzellenz wissen vielleicht noch nicht, daß dieses Hotel mit dem Theater verbunden ist. Diese Tapetentür führt auf einen kleinen Korridor, von dem Sie unmittelbar in Nr. 23 treten: das ist die Fremdenloge."

„Was? — Theater? — Fremdenloge?"

„Ja, die kleine Fremdenloge zu zwei, höchstens drei Personen — nur so für vornehme Herren, ganz grün tapeziert, mit Gitterfenstern, dicht beim Theater! Wenn's Ew. Exzellenz gefällig ist — wir führen heute den ‚Don Juan' von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien auf. Das Legegeld, einen Taler acht Groschen, stellen wir in Rechnung."

Das letzte sagte er, schon die Logentür aufdrückend, so rasch war ich bei dem Worte „Don Juan" durch die Tapetentür in den Korridor geschritten. Das Haus war, für den mittelmäßigen Ort, geräumig, geschmackvoll verziert und glänzend erleuchtet. Logen und Parterre waren gedrängt voll. Die ersten Akkorde der Ouvertüre überzeugten mich, daß ein ganz vortreffliches Orchester, sollten die Sänger auch nur im mindesten etwas leisten, mir den herrlichsten Genuß des Meisterwerkes verschaffen würde. — In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrundes dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen. Endlich beruhigt sich der Sturm; der Vorhang fliegt auf. Frostig und unmutvoll in seinen Mantel gehüllt, schreitet Leporello in finsterer Nacht vor dem Pavillon einher: Notte e giorno faticar! — Also italienisch? — Hier am deutschen Orte italienisch? Ah che piacere! Ich werde alle Rezitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüt empfing und dachte! Da stürzt Don Juan heraus; hinter ihm Donna Anna, bei dem Mantel den Frevler festhaltend. Welches Ansehen! Sie könnte höher, schlanker gewachsen, majestätischer im Gange sein: aber welch ein Kopf! — Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die, wie griechisches Feuer, unauslöschlich das Innerste durchbrennen! Des dunklen Haares aufgelöste Flechten wallen in Wellenringeln den Nacken hinab. Das weiße Nachtkleid enthüllt verräterisch nie gefahrlos belauschte Reize. Von der entsetzlichen Tat umkrallt, zuckt das Herz in gewaltsamen Schlägen. — — Und nun — welche Stimme! Non sperar se non m'uccidi. — Durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne! — Vergebens sucht sich Don Juan loszureißen. — Will er es denn? Warum stößt er nicht mit kräftiger Faust das Weib zurück und entflieht? Macht ihn die böse Tat kraftlos, oder ist es der Kampf von Haß und Liebe im Innern, der ihm Mut und Stärke raubt? — Der alte Papa hat seine Torheit, im Finstern den kräftigen Gegner anzufallen, mit dem Leben gebüßt; Don Juan und Leporello treten im rezitierenden Gespräch weiter vor ins Proszenium. Don Juan wickelt sich aus dem Mantel und steht da in rotem, gerissenem Samt mit silberner Stickerei, prächtig gekleidet. Eine kräftige, herrliche Gestalt: das Gesicht ist männlich schön; eine erhabene Nase, durchbohrende Augen, weichgeformte Lippen; das sonderbare Spiel eines Augenmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistoles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkürlichen Schauer erregt. Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden. — Lang und dürr, in rot- und weißgestreifter Weste, kleinem roten Mantel, weißem Hut mit roter Feder,

trippelt Leporello um ihn her. Die Züge seines Gesichts mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüsternheit und ironisierender Frechheit; gegen das grauliche Kopf- und Barthaar stechen seltsam die schwarzen Augenbrauen ab. Man merkt es, der alte Bursche verdient Don Juans helfender Diener zu sein. — Glücklich sind sie über die Mauer geflüchtet. — Fackeln — Donna Anna und Don Ottavio erscheinen: ein zierliches, geputztes, geleccktes Männlein, von einundzwanzig Jahren höchstens. Als Annas Bräutigam wohnte er, da man ihn so schnell herbeirufen konnte, wahrscheinlich im Hause; auf den ersten Lärm, den er gewiß hörte, hätte er herbeieilen und den Vater retten können: er mußte sich aber erst putzen und mochte überhaupt nachts nicht gern sich herauswagen. — „Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!" Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlichen, herzzerschneidenden Tönen dieses Rezitativs und Duetts. Don Juans gewaltsames Attentat, das ihr Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, ist es nicht allein, was diese Töne der beängsteten Brust entreißt: nur ein verderblicher, tötender Kampf im Innern kann sie hervorbringen.

Eben schalt die lange, hagere Donna Elvira mit sichtlichen Spuren großer, aber verblühter Schönheit den Verräter, Don Juan: Tu nido d'inganni und der mitleidige Leporello bemerkte ganz klug: parla come un libro stampato, als ich jemand neben oder hinter mir zu bemerken glaubte. Leicht konnte man die Logentür hinter mir geöffnet haben und hineingeschlüpft sein — das fuhr mir wie ein Stich durchs Herz. Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern und in mein Selbst hineinzuziehen! ein einziges Wort, das obendrein albern sein konnte, hätte mich auf eine schmerzhafte Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Begeisterung! Ich beschloß, von meinem Nachbar gar keine Notiz zu nehmen, sondern, ganz in die Darstellung vertieft, jedes Wort, jeden Blick zu vermeiden. Den Kopf in die Hand gestützt, dem Nachbar den Rücken wendend, schauete ich hinaus. — Der Gang der Darstellung entsprach dem vortrefflichen Anfange. Die kleine, lüsterne, verliebte Zerlina tröstete mit gar lieblichen Tönen und Weisen den gutmütigen Tölpel Masetto. Don Juan sprach sein inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her, nur aufgestellt zu seiner Lust, in ihr mattliches Tun und Treiben verderbend einzugreifen, in der wilden Arie: Fin ch'han dal vino ganz unverhohlen aus. Gewaltiger als bisher zuckte hier der Stirnmuskel. — Die Masken erscheinen. Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt. — Nun fliegt der Mittelvorhang auf. Da geht es lustig her; Becher erklingen, in fröhlichem Gewühl wälzen sich die Bauern und allerlei Masken umher, die Don Juans Fest herbeigelockt hat. — Jetzt kommen die drei zur Rache Verschworenen. Alles wird feierlicher, bis der Tanz angeht. Zerlina wird gerettet, und in dem gewaltig donnernden Finale tritt mutig Don Juan mit gezogenem Schwert seinen Feinden entgegen. Er schlägt dem Bräutigam den stählernen Galanteriedegen aus der Hand und bahnt sich durch das gemeine Gesindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymosk, durcheinanderwirft, daß alles gar possierlich übereinanderpurzelt, den Weg ins Freie. —

Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das ließ mich wohl die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloß, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, schauete ich nach meiner Nachbarin. — Nein — keine Worte drücken mein Erstaunen aus: Donna Anna, ganz in dem Kostüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges. — Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir) verzog sich zu einem leisen ironischen Lächeln, in dem ich mich spiegelte und meine alberne Figur erblickte. Ich fühlte die Notwendigkeit, sie anzureden, und konnte doch die, durch das Erstaunen, ja ich möchte sagen, wie durch den Schreck gelähmte Zunge nicht bewegen. Endlich, endlich fuhren mir, beinahe unwillkürlich, die Worte heraus: „Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen?" worauf sie sogleich mit dem reinsten Toskanisch erwiderte, daß, verstände und spräche ich nicht Italienisch, sie das Vergnügen meiner Unterhaltung entbehren müsse, indem sie keine andere, als nur diese Sprache rede. — Wie Gesang lauteten die süßen Worte. Im Sprechen erhöhte sich der Ausdruck des dunkelblauen Auges, und jeder daraus leuchtende Blitz goß einen Glutstrom in mein Inneres, von dem alle Pulse stärker schlugen und alle Fibern erzuckten. — Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich sein können, fiel mir nicht ein. So wie der glückliche Traum das Seltsame verbindet, und dann ein frommer Glaube das Übersinnliche versteht und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreiht: so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulismus, in dem ich

die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden, daß sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können. — Wie gern setzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort des merkwürdigen Gespräches her, das nun zwischen der Signora und mir begann: allein, indem ich das, was sie sagte, deutsch hinschreiben will, finde ich jedes Wort steif und matt, jede Phrase ungelenk, das auszudrücken, was sie leicht und mit Anmut toskanisch sagte.

Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerkes, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt phantastische Erscheinungen deutlich erkennen. Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll Verschlossene, was keine Worte aussprächen „singend zu begreifen. „Ja, ich begreife es dann wohl," fuhr sie mit brennenden Augen und erhöhter Stimme fort: „aber es bleibt tot und kalt um mich, und indem man eine schwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz! — Aber du — du verstehst mich: denn ich weiß, daß auch dir das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!"

„Wie, du herrliche, wundervolle Frau — — du — du solltest mich kennen?"

„Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehnender Liebe in der Rolle der *** in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! — Ja (hier nannte sie meinen Vornamen) ich habe dich gesungen, sowie deine Melodien ich sind."

Die Theaterglocke läutete: eine schnelle Blässe entfärbte Donna Annas ungeschminktes Gesicht; sie fuhr mit der Hand nach dem Herzen, als empfände sie einen plötzlichen Schmerz, und indem sie leise sagte: Ungückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente — war sie aus der Loge verschwunden. —

Der erste Akt hatte mich entzückt, aber nach dem wunderbaren Ereignis wirkte jetzt die Musik auf eine ganz andere seltsame Weise. Es war, als ginge eine langverheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer anderen Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen festgebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten. — In Donna Annas Szene fühlte ich mich von einem sanften, warmen Hauch, der über mich hinwegglitt, in trunkener Wollust erbeben; unwillkürlich schlossen sich meine Augen, und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

Das Finale war in frevelnder Lustigkeit angegangen: Già la mensa è preparata! — Don Juan saß kosend zwischen zwei Mädchen und lüftete einen Kork nach dem anderen, um den brausenden Geistern, die hermetisch verschlossen, freie Herrschaft über sich zu verstatten. Es war ein kurzes Zimmer mit einem großen gotischen Fenster im Hintergrunde, durch das man in die Nacht hinaussah. Schon während Elvira den Ungetreuen an alle Schwüre erinnert, sah man es oft durch das Fenster blitzen und hörte das dumpfe Murmeln des herannahenden Gewitters. Endlich das gewaltige Pochen. Elvira, die Mädchen entfliehen, und unter den entsetzlichen Akkorden der unteridischen Geisterwelt tritt der gewaltige Marmorkoloß, gegen den Don Juan pygmäisch dasteht, ein. Der Boden erbebt unter des Riesen donnerndem Fußtritt. — Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen, sein fürchterliches: No! die Stunde des Unterganges ist da. Die Statue verschwindet, dicker Qualm erfüllt das Zimmer, aus ihm entwickeln sich fürchterliche Larven. In Qualen der Hölle windet sich Don Juan, den man dann und wann unter den Dämonen erblickt. Eine Explosion, wie wenn tausend Blitze einschlügen —: Don Juan, die Dämonen, sind verschwunden, man weiß nicht wie! Leporello liegt ohnmächtig in der Ecke des Zimmers. — Wie wohltätig wirkt nun die Erscheinung der übrigen Personen, die den Juan, der von unterirdischen Mächten irdischer Rache entzogen, vergebens suchen. Es ist, als wäre man nun erst dem furchtbaren Kreise der höllischen Geister entronnen. — Donna Anna erschien ganz verändert: eine Totenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich: aber ebendadurch in dem kleinen Duett mit dem süßen Bräutigam, der nun, nachdem ihn der Himmel des gefährlichen Rächeramts glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will, von herzzerreißender Wirkung.

Der fugierte Chor hatte das Werk herrlich zu einem Ganzen gerundet, und ich eilte, in der exaltiertesten Stimmung, in der ich mich je befunden, in mein Zimmer. Der Kellner rief mich zur Wirtstafel, und ich folgte ihm mechanisch. — Die Gesellschaft war, der Messe wegen, glänzend, und die heutige Darstellung des Don Juan der Gegenstand des Gesprächs. Man pries im allgemeinen die Italiener und das Eingreifende ihres Spiels: doch zeigten kleine Bemerkungen, die hier und da ganz schalkhaft hingeworfen wurden, daß wohl keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnte. — Don Ottavio hatte sehr gefallen. Donna Anna war einem zu leidenschaftlich gewesen. Man müsse, meinte er,

wird die Jugend später auch ihr Bestes einsetzen für eine gesunde öffentliche Musikpflege, und die Saat, die ernste und lebensvolle Arbeit der Schule leistete, wird in einer herrlichen Ernte aufgehen: in der Überwindung des sich gegenwärtig so abstoßend breitmachenden Tiefstandes des musikalischen Tagesgeschmacks.

Weitere Anregungen für die musikalische Erziehung durch die Schule können nur noch gestreift werden. Die Pflege guter Musik im Schülerorchester und Kammermusikgemeinschaften würden die im Unterricht gewonnene Liebe zur Tonkunst praktisch zu erweisen haben. Ausreichendes Vorhandensein musikgeschichtlicher Literatur in der Schülerbücherei, eine gut geleitete und ausgestattete Notenbücherei sowie Pflege des Gesangs zur Laute wären weitere noch zu berücksichtigende Punkte.

Möge unsere Schule, insbesondere auch die jetzt allerorten ins Leben gerufenen Volkshochschulen, im Sinne der hier versuchten Richtlinien und Anregungen der deutschen Musik eine Pflegestätte bereiten. Der Dank der Jugend wird ihr gewiß sein, und der Gewinn für unser Volkstum wird alle Mühe lohnen. Möge die ernste Mahnung Richard Wagners nicht ungehört verhallen, die er im Jahre 1880 seinem Volke zurief — vor allem der Schule sei dieses Meisterwort gesprochen: „Uns Deutschen ist durch unsere großen Musiker die Macht verliehen, weithin veredelnd zu wirken; nur muß die Macht mächtig sein, um die Leuchte zu entzünden, in deren Lichte wir endlich wohl auch manchen Ausweg aus dem Elende erkennen, welches uns heute überall umschlossen hält.“

Ein unveröffentlichter Brief von Bruckners Vater

Unser Mitarbeiter Franz Gräflinger (Linz) gelangte in den Besitz nachstehenden Briefes, der dadurch von einigem Interesse ist, weil er aus der Feder von Anton Bruckners Vater stammt. Er enthält einen regelrechten Heiratsantrag. Nachweisbar wurde aber die Empfängerin des Briefes nicht die Frau des Heiratswerbers. Der Brief lautet:

Der Jungfer Julie Hartung
Wohledlgeborne

in Linz

Meine schätzbarste, theuerste Freundin!

Auf Anrathen meines Vaters und meiner Verwandten bin ich willens, mich nächstens zu verehelichen.

Weil Sie mir von Jugend auf bekannt sind, und daher von Ihrer guten Erziehung, wie auch von Ihrem ausgezeichnet gutem Herzen richtige Kenntnisse haben, so haben Sie meine ganze Neigung und Schätzung vor allen andern Mädchen auf sich gezogen. aus diesem Grunde mache ich Ihnen mein öffentliches Geständnis, sie zu meiner künftigen Braut zu wählen. Haben Sie auch gleiche Gesinnungen, wie ich, o! dann ist mein sehnlichster Wunsch erfüllt. Zudem möggen Sie aber wohl wissen, daß Sie freyen Willen haben, und daß Sie zu einen solchen Schritt, weder ich noch irgend einer Ihrer Verwandten zwingen werde; denn Opfer verlange ich nicht. — Handeln Sie daher, meine Theuerste, ganz nach Ihrem eigenen Willen; und sollten Sie wirklich nicht gewillt seyn, mit mir in ein Bündniß einzugehen, so werde ich solches Geständnis nicht für die geringste Beleidigung ansehen, und daher noch immer Ihr trauter Freund bleiben.

Übrigens kennen Sie auch meinen Karakter; Sie haben daher weder mich, noch den Vater, der für Sie vorzüglich eingenommen ist, zu fürchten.

Noch eins möchte Sie irre Führen, nämlich: meine Schwester. Darauf muß ich Ihnen jetzt in Kürze erinnern, daß auch sie bey dermahligen Umständen, die Ihnen schon etwas bekannt seyn können, wünscht, mich zu ehlichen.

Folglich haben Sie auch solche nicht zu fürchten. Und sollten Ihnen Vielleicht einige Schwätzer oder Schwätzerinnen in Linz noch so viel schauerliches von ihr erzählen, so dürfen Sie es keineswegs glauben; denn es sind nur plaudereyen ohne Grund. Nächstens, sobald wir uns sehen, werde ich Ihnen das Reine erzählen.

Ich bitte also zum Schlusse Ihre Gesinnung mir nächstens schriftlich zu erinnern, und verharre indessen als

Ihr ergebenster Diener und Freund

Anton Bruckner m. p.
Schullehrer

Ansfelden
am 20.ten Juni 1832

Salambo

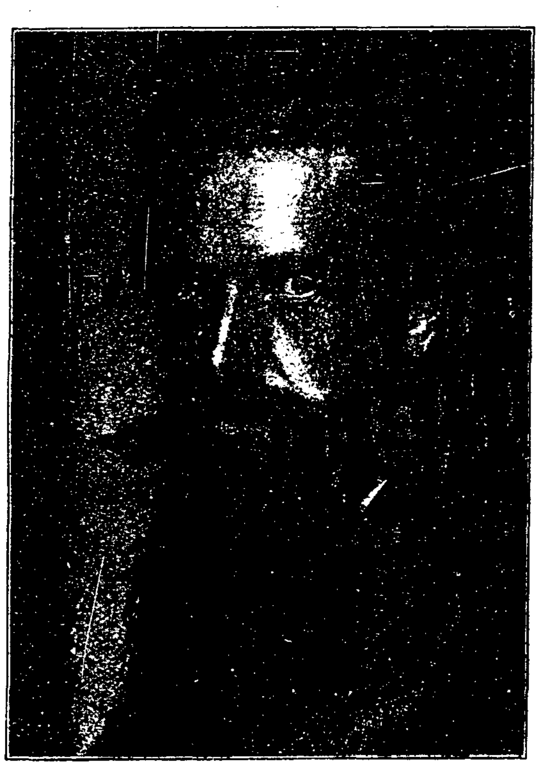
Dramatische Dichtung in drei Aufzügen nach G. Flauberts gleichnamigem Romane von Aline Sanden, Musik von Lukas Böttcher. Uraufführung im Altenburger Landestheater am 1. Mai

Die erste Vorbedingung für einen Opernerfolg, ein gutes Textbuch, ist hier erfüllt. Die Leipziger Kammersängerin Aline Sanden hat aus dem in breiten Sittenschilderungen sich ergehenden Flaubertschen Romane geschickt die dramatische Handlung mit weiser Beschränkung auf die Hauptsachen zu einer Einheit geformt, die sprachlich anziehend und nach Seiten des logischen Aufbaues überzeugend wirkt. Der Stoff stammt aus der Geschichte Karthagos, 240 v. Chr.; an der Spitze der Helden stehen Hamilkar und sein Feind Matho.

Dieser ist in heißer Liebe entflammt für Salambo, die Tochter Hamilkars, die bisher unter der Obhut der Priester und in Ehrfurcht vor den Göttern erzogen wurde. In ihrer jungfräulichen Seele entspinnt sich ein Kampf der Gefühle. Im Zelte Mathos, wo Salambo den geraubten Schleier der Göttin Tunit zurückholen und damit im kindlichen Gehorsam und in ehrfürchtiger Scheu vor der Göttin ihrem Volke ein Opfer bringen will, erwacht unbewußt ihre Liebe zu dem sie aufrichtig liebenden Manne und „ward sein mit verwirrtem Sinn". Der Vater aber hat die zurückgekehrte Salambo einem jungen Feldherrn Nar Havas



Aline Sanden



Lukas Böttcher

als Lohn für geleistete Hilfe gegen Matho versprochen. Pflicht und Reue einerseits und unerkannte Liebe zu Matho andererseits zerfleischen grausam Salambos Seele. In dieser inneren Verwirrung fordert sie den Tod Mathos, ihres im Kampfe gefangenen äußeren Feindes, muß aber als Strafe der Göttin, die ihr klares Wissen schickt, in dem vor ihr liegenden Toten den einzigen Geliebten sehen. Mit dem inbrünstigen Seufzer „O, Matho — ich liebe dich!" sinkt auch sie in den Tod. Der Schluß der Oper, an dem der Priester Salambos Schuld und Tod begründet: „Sie hat den heiligen Schleier berührt, drum schickt ihr die Göttin den Tod," ist sittengeschichtlich begründet, aber für die Schlußwirkung unangebracht und abschwächend.

Die Musik zu „Salambo" bedeutet eine entschiedene Abkehr von der im letzten Jahrzehnt „immer weiter um sich greifenden heruntergekommenen Operette", wofür dem Komponisten der Dank und die Anerkennung aller echten Musikfreunde gebührt. Wenn auch die Oper wegen des orientalischen Stoffes nicht national deutsch ist, so ist sie doch in deutsches Empfindungsleben getaucht, wozu die ernste dramatische Handlung eine entgegenkommende Vorlage abgab. Lukas Böttcher ist im wesentlichen Straußianer. Als früherer Kapellmeister ist ihm die moderne Orchestertechnik geläufig, und als begabter und geschickter Musiker weiß er Wohllaut und Klang mit neuartiger Wirkung zu verbinden. Seine Hauptstärke liegt hier weniger auf Seite der Originalität als auf Seite der wirkungsvollen Nachempfindung. Anklänge an Wagner (Tristan), Rich. Strauß (Rosenkavalier) und andere huschen nicht selten durch das Orchester. Arienartige Einlagen sind vermieden, selbst längere einleitende Vorspiele zu den einzelnen Aufzügen fehlen. Musikalische Entwicklungen nach Straußscher symphonischer Behandlung und mit teils Wagnerscher „unendlicher Melodie" und teils unstetem Wechsel der charakterisierenden Instrumente reihen sich im harmonischen und dramatischen Aufbaue aneinander. Das Ganze ist immer bedeutend und reizvoll, obgleich keine einzige Stelle melodischer Erfindung in der ganzen Partitur so strahlend sich erwiesen hat, daß sie von originaler und unbedingt zündender Wirkung gewesen und zur Wiederholung verlangt worden wäre. Das Werk konnte mit einem stürmischen örtlichen Erfolge abrechnen.

„Salambo" war unter der geschickten Spielleitung C. Moors und unter dem musikalischen Zauberstabe E. Szenkars liebevoll vorbereitet worden. Die Hauptrollen lagen bei Emil Fischer (Hamilkar), Margarete Dorp (Salambo), Fritz Rapp (Oberpriester), Albert Klinder (Matho), Themy Georgi (Nar Havas), Helene v. Neudegg (Salambos Amme) in bewährten Händen.

E. Rödger

Das Gottesminnelied

des Herrn Walter von der Vogelweide, Musik für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel von Lukas Böttcher
Uraufführung in der Brüderkirche zu Altenburg am 6. Mai

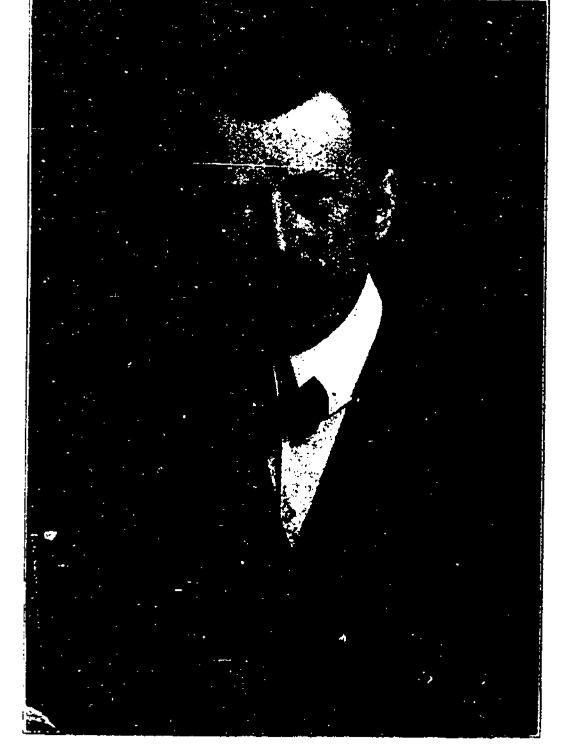
Lukas Böttcher, der zuletzt in stiller Zurückgezogenheit in Bamberg lebte, hat durch Vermittelung seiner Freunde mit der Uraufführung von „Salambo" im hiesigen Stadttheater und mit der Uraufführung in der Brüderkirche innerhalb einer Woche zwei große Werke an die Öffentlichkeit gebracht, die ihm mit einem Male eine hervorragende Stellung unter den lebenden Komponisten einräumen. — Der mittelhochdeutsche Leich Walters von der Vogelweide „Gote, diner Trinitate" hat in neuhochdeutscher Übertragung als „Gottesminnelied" von Anna Böttcher, der Gattin des Tondichters, eine stofflich dankbare Grundlage abgegeben, die fromme Katholiken innerlich tiefer berühren wird als uns im protestantischen Herzen Deutschlands. Der Tondichter hat dazu eine durchaus neuzeitliche Musik geschrieben, zuweilen bunt schillernd — gleich der mit inbrünstigem Flehen und Bitten an die heilige Maria nach Weihrauchduft und salbungsvoller Schöne erinnernden katholischen Kirchenmusik — stellenweise von packender Wucht. Bekannte Wendungen stehen neben musikalischen Gedanken, die wunderbaren Perlen gleichen. Neben tief empfundenen, logisch sich entwickelnden Stellen finden sich solche, denen harmonisch und melodisch Gewalt angetan ist. Einige Schlüsse wirken theatralisch; die Soli sind äußerst dankbar. Die Behandlung des großen musikalischen Apparates ist meisterhaft bis auf einige Einschränkungen. — Die Uraufführung war von Kirchenmusikdirektor P. Börner, den Solisten — Frau A. Misselwitz-Dürr (Sopran), S. Matuszewski (Tenor), A. Klinder (Bariton) dem städtischen Kirchenchore, dem Bach-Vereine, dem ehemaligen Schloßkirchenchore, dem Organisten A. Schubart und der Landestheaterkapelle mit aufopfernder Hingabe vorbereitet und mit künstlerischem Gelingen gekrönt. E. Rödger

Unsere Musikbeilage

Fridthjov Anderßen, geb. am 26. April 1876 in Beiarn Nordland (Norwegen), war 1893–96 Schüler des Konservatoriums zu Kristiania, das er in demselben Jahre nach bestandenem Organistenexamen verließ. 1901—02 wurde Anderßen Schüler des Konservatoriums in Leipzig. Seine Lehrer waren hier Jadassohn, Schreck, Paul und Homeyer, letzterer für Orgel. 1901 wurde Anderßen als Organist in Bodó (Norwegen) angestellt. Hier war er auch als Chorleiter tätig. 1914 wurde eine seiner Kompositionen Knut Hamsuns „Nordland" für Männerchor und Solo unter eigener Leitung von dem „Nordlands Sängerverband" in Kristiania auf dem großen Landessängerfest mit Erfolg aufgeführt. 1916 schrieb der Komponist eine Musik zu Bernt Lies „Kan-



Fridthjov Anderßen



Prof. Fritz von Bose

tate ved Bodö bys 100-aars-jubilaum" für Soli, Chor und Orchester. Zurzeit studiert Anderßen wieder am Konservatorium zu Leipzig mit öffentlichem Stipendium.

Fritz von Bose, geboren am 16. Oktober 1865 zu Königstein i. S., war 1883/87 Schüler des Leipziger Konservatoriums und genoß hier den Unterricht von Reinecke, Weidenbach und Jadassohn. 1890 trat Bose zum ersten Male im Gewandhaus auf. Darauf unternahm er ausgedehnte Konzertreisen mit der Kammersängerin Alice Barbi durch Deutschland, Österreich-Ungarn und Rußland. Im Herbst 1893 folgte Bose einem Rufe an das Karlsruher Konservatorium, Ostern 1898 an das Konservatorium der Musik zu Leipzig, wo er gegenwärtig noch als geschätzter Lehrer wirkt. 1912 wurde ihm der Titel Königl. Professor der Musik verliehen. Boses künstlerische Tätigkeit besteht in erster Linie in regelmäßigen winterlichen Konzertreisen, vorzugsweise Kammermusik. Er veröffentlichte eine Reihe von Klavierwerken zu Studienzwecken und zum Konzertvortrag. U. a. Etüden für Vorgeschrittene Op. 5, Sonatinen, Suite Op. 9 (siehe Musikbeilage), Klavierstücke, Duo für 2 Klaviere Op. 13.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Es ist eine Reihe von Jahren vergangen, seit Berlin seine letzte „Sommeroper" hatte. Jetzt ist wieder eine da, mit einer Dame als Unternehmerin, was sich seit der Zeit, da die Sängerin Revy-Chapman im Hause der Komischen Oper die letzte Oper etabliert hatte, nicht wieder ereignete. Und diesmal unternahm das abermals eine Sängerin, Frieda Fürst, im alten Wallnertheater. Möge sie damit mehr Glück haben als ihre Vorgängerin, die dabei einen großen Teil ihres Vermögens zugesetzt hatte! Als künstlerischer Leiter aber ist wieder Hermann Gura erschienen, der einst in jener Komischen Oper auf Gregor folgte und nachmals auch bei Kroll eine Wagnersommeroper mit Stransky als Kapellmeister betrieb. Heuer begann er mit einer Reihe von Vorstellungen der Cavalleria Rusticana und der Pagliazzi, in denen der ehemalige Staatsoperntenorist Jadlowker als gastierende Hauptattraktion auftrat. Demgemäß hatte man trotz der teuren Eintrittskarten, die bis zu 40 M. für den Platz hinaufgingen, immer ein ausverkauftes Haus. Der Unwille des Publikums über die städtische „Lustbarkeitssteuer", gegen die neulich erst wieder eine große Protestversammlung der beteiligten bzw. gefährdeten Berufskreise tagte, scheint also rasch verflogen zu sein. Jadlowker gewann dieses Publikum wieder durch sein gewandtes Spiel und seine schöne Stimme, aber eigentlich nur durch die bezaubernde hohe Lage derselben, deren weicher, müheloser Glanz das weniger Schöne, was darunter liegt, mit über Wasser zu halten pflegt. Da dürfte denn den mehr kritisch veranlagten Besucher die Leistung der Frau Gura-Hummel noch tiefer interessiert haben. Die Künstlerin spielte die Santuzza. Ihre Stimme sprach in allen Lagen vortrefflich an, und als Schauspielerin stand sie ihrem publikumvergötterten Partner nicht im mindesten nach. Dieser hatte in den Pagliazzi Margarate Schreber als Nedda zur Seite, deren Leistung als die dritte bedeutende des Abends bezeichnet werden könnte. Auch die übrigen befriedigten, wogegen Chor, Orchester und Dekoration naturgemäß zurücktraten. Als weitere Oper kam dann Rigoletto mit Baklanoff als Gast heraus, doch kann ich darüber nicht berichten.

Im Konzertsaale nahm zunächst die Mahlerei ihren Fortgang. Meyrowitz führte die zweite, Urlichtsymphonie auf und Pringsheim ließ die sechste, tragische folgen. Sie bestätigte gleich der neulich gehörten fünften, daß nach den ersten vier das Vergnügen zu Ende ist. Ähnlich wie bei R. Strauß, wo ebenfalls mit dem Heldenleben der Musikgenuß aufhört. Der Rest sei Schweigen. Aber auch so manches andere Konzert muß hier Schweigen bedecken. Bei der Überfülle der Ereignisse geht es dem Musikreferenten wie dem Kunstkritiker, der unter den paar tausend Kunstwerken, die sich ihm auf einer großen Ausstellung darbieten, auch nur einige wenige zur besonderen Würdigung bringen kann. Einer solchen ist nun das Wiedererscheinen des vortrefflichen Carl Muck am Dirigentenpulte wert, das das eigentliche Ereignis der Saison war. Muck gab die letzten drei jener kuriosen Abonnementskonzerte, die Weingartners Namen tragen, aber außer dem ersten nie von ihm dirigiert wurden. Danach aber noch ein Wagnerkonzert im Rahmen des Volksopernvereines, wo man die vollständige Pariser Fassung der Venusbergszene und die zweite Szene des ersten Aktes der Walküre hörte. Melanie Kurt und Walter Kirchhoff von der Staatsoper sangen die Rollen der Venus und Sieglinde sowie des Tannhäuser und Siegmund. Erstere ausgezeichnet, strahlend schön; letzterer fürchterlich, jeden Vokal zwischen den Zähnen zerkauend und ganze Silbenreihen vermurmelnd. Schade um das gute Stimmmaterial! Wunderbar spielte das Philharmonische Orchester an diesen vier Abenden unter Mucks äußerlich kaum merkbarer Leitung. Die sollte sich der holländische Herr Mossel zum Muster nehmen, der auch wieder dirigierte, d. h. sich dermaßen mit Körpergymnastik abrackerte, daß sein Schweiß in Strömen floß. Und das bei einer Beethovenschen C-Moll-Symphonie! Was muß dieser Dirigent für Orchester unter sich haben, wenn er dergleichen bei den kleinsten Selbstverständlichkeiten für nötig hält! Folgende kleine Anekdote mag ihn belehren, wie wenig da bei unsern Philharmonikern zu „arbeiten" ist. Diese sollten während des Krieges in Brüssel spielen. Weingartner war dort in der Probe bis an ebenjene Beethovensche Symphonie gekommen, die man im Konzerte nur nach kurzer Verständigung geben zu können glaubte. Man spielte aber doch den ersten halben Satz durch, und da entstand plötzlich eine Schwankung. Diese wurde dem zunächst betroffenen Dirigenten sogleich aufgeklärt, als man ihn darauf hinwies, daß die Stimmen gar nicht aufgelegt waren und man des Zeitverlustes wegen einfach auswendig zu Werke gegangen war. Da probte man denn überhaupt nicht weiter, und abends ging die Sache glänzend. Als Pianistin hatte Herr Mossel wieder Frau Lankhout mitgebracht. Die spielte die beiden Ecksätze von Schumanns Konzert gut, verdarb hingegen den mittleren durch ein falsches Tempo. Auch eine einigen Lisztschen Stücken zugegebene Mazurka von Chopin ruinierte sie, indem sie einen ganz langsamen Trauermarsch daraus machte. So erkannten sogar Leute das Stück nicht, die es selber gespielt hatten. Wenn Chopin einen Walzer, eine Polonäse oder Mazurka mit Lento bezeichnet, so ist das doch nur relativ, innerhalb des betreffenden Tanzcharakters gemeint! Die Lisztschen Stücke nun fielen fürchterlich aus, ohne Duft und Grazie, ohne jenen faszinierenden Geist in der Passage, der dem Lisztschen Wesen eigen ist: nur derbes Daraufhauen. Wer aber solche abgespielten Stücke wie Soirée de Vienne Nr. 6 und Rigoletto-

fantasie öffentlich serviert, muß das schon in besonders feiner Art tuen, wenn er nicht damit abfallen will. Der Kenner dankt dann wenigstens für das Gericht. Eine andere ausländische Pianistin, die seit Jahren in Berlin ansässige Dänin Ellen Andersson, hatte mehr Glück, nicht nur weil sie Liszt delikater anfaßte, sondern weil sie uns auch mit sehr schönen und feinen neueren Klavierwerken bekannt machte. Sie spielte zunächst von dem ehrwürdigen, jetzt wohl siebzigjährigen Kopenhagener Tondichter P. E. Lange-Müller einige „Gedämpfte Melodien" Op. 69 und „Waldstücke" Op. 56, die tief empfundene Musik und einen klangschönen Klaviersatz offenbarten. Dann eine Suite Op. 43 vom Leipziger Walter Niemann, vier wirklich klavierpoetische und dazu satztechnisch anregende Sätze nach Worten des dänischen Klassikers Jens Peter Jacobsen. Frau Andersson hatte damit denselben großen Erfolg wie in Halle, Frankfurt a. M., Breslau und anderorts. Sonst kann ich von konzertierenden Künstlern nur noch Ernestine Faerber-Strasser, die Altistin der Münchener Staatsoper, nennen, die an zwei Liederabenden zum mindesten durch ihre wundervollen Stimmittel begeisterte.

Im Chorkonzerte blieb noch der Ukrainische Nationalchor das angestaunte Wunder. Er mußte immer wieder Konzerte geben, so daß deren Dutzend sicher voll geworden ist. Daneben hatte wieder Verdis Requiem (Meyrowitz) ein ausverkauftes Haus erreicht. Das Wertvollste bot aber doch der Thielsche Madrigalchor dar: Joh. Christoph Bachs achtstimmige Motette „Lieber Herr Gott", Joh. Michael Bachs fünfstimmige Choralmotette „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Joh. Sebastian Bachs achtstimmige Motette „Komm, Jesu" und ein vierstimmiges Lied; außerdem noch Chorlieder von Brahms. Alles in gewohnter hoher Vollendung. Dazwischen spielte die Kammermusikvereinigung der Staatsopernkapelle Beethovens Quintett für Klavier und Blasinstrumente. Mit der Erwähnung dieses Werkes wäre ich in die Kammermusik geraten. Doch passierten da so bedeutende Ereignisse, daß ich ihrer erst im meinem nächsten, letzten Musikbriefe gedenken kann, denn mit den wenigen Zeilen, die mir für den vorliegenden allenfalls noch zu Gebote ständen, könnten sie nicht gut abgetan werden.

AUS PARIS

Von Paul-Louis Neuberth

Au pied des vertes Pyrénées, dans la chaude clarté du golfe de Biscaye, aux alentours de Biarritz, Fontarabie et Bilbao, sous le soleil rouge qui chaque soir plonge dans l'océan, un peuple original et sain, aux traditions séculaires, vit, travaille, joue „à la Pelote"*) et chante, englobé et presque assimilé par l'Espagne et la France, sans mêler sa voix à d'autres groupes ethniques pour réclamer lui aussi, avec raison ou violence, son droit indéniable à la pleine Liberté!

L'indépendance du Pays Basque, dont la langue est croit-on la plus ancienne de celles parlées en Europe, pourrait être réclamée avec autant de logique que celle de la Catalogne, de l'Ukraine, de la Finlande ou de l'Irlande!

Ce petit peuple qui, bien que descendant probablement en ligne directe des Ibères, n'a — heureusement pour lui — guère d'histoire, possède par contre un fonds musical caractéristique, ingénu et rude qui fera longtemps le bonheur des compositeurs aimant à travailler sur des airs populaires authentiques, alertes et gaillards.

*) Jeu de la Pelote: Sport national de la région; il consiste dans le lancement rythmé et ordonnancé de balles de cuir, appelés „pelotes" contre le mur de l'église du village ou contre des „Frontons" élevés tout exprès pour cet usage dans les hameaux et les bourgs. Le jeu de la pelote basque qui est organisé par équipes rivales est aussi noble et distingue d'allures que le Foot-Ball est trivial et brutal...

Charles Bordes nota jadis beaucoup de thèmes basques, les sauvant ainsi du mépris et de l'oubli du temps, la plupart sont à cinq-huit ($^5/_8$); il en incorpora quelques uns dans sa Rapsodie pour Piano et orchestre restée au répertoire de certains pianistes français.

Gabriel Pierné, qui écrivit pour la mise en scène au théâtre du roman celèbre de Pierre Loti: Ramuntcho, une partition aussi amusante et émouvante que musicale vient à nouveau d'employer un rythme de „Zortzico". dans un morceau de son quintette, l'œuvre nouvelle que jouent en ce moment, avec un succès qui ne se dédit pas, tous les groupements parisiens de musique de chambre.

A son tour, le jeune compositeur bordelais Raoul Lapparra nous présenta récemment une œuvre évoquant le pays des pelotaris.

Les Concerts Colonne viennent d'en donner deux auditions successives. Le titre de cette „suite" formée de quatre numéros est: un dimanche au pays Basque.

A ceux que l'expression de sentiments bucoliques et naïfs, épanouis dans une pure émotion musicalement ressentie et délicieusement exprimée attire, je recommande le No. 3 de cette œuvre. — La maison blanche. — Impossible d'être ni plus vrai ni plus poétique!

Le souffle qui anime cette pièce est magistral, il est bien regrettable que les autres numéros de la „suite" ne soient qu'habile écriture...

R. Lapparra qui jouait lui-même la partie de piano concertante de son œuvre s'en est tiré à chaque exécution avec un joli succès!...

— Aimez-vous le concerto de violoncelle d'Haydn et celui pour violon de Brahms? Probablement que oui. Mais êtes-vous féministe?...

Ceux qui à Paris possèdent cette qualité — ou ce défaut — et prennent plaisir à l'audition des sus-dit concertos peurent se déclarer heureux, car ils ont eu l'occasion d'être plus que satisfaits!

— Madame Caponsacchi, artiste italienne — très parisienne — joue du violoncelle et ce qui est mieux: elle en joue admirablement. Quelle plénitude de son et quel charme elle possède! Son jeu tient de la rondeur sonore d'Hekking le gros et de la géniale simplicité de Pablo Casals.

Merveilleusement disposée elle a exécuté l'œuvre du vieil Haydn avec jeunesse, entrain et une absolue précision dans les détails. Ce fut un vrai régal que de l'entendre chanter et de la voir se jouer des plus ardues difficultés techniques.

— Une jeune sémite — très parisienne, aussi, naturellement! — Yvonne Astruc a donné du Concerto de Brahms une exécution hors pair. Endurance et sonorité masculines, volonté et archet énergiques, technique de violon splendide, sont les qualités que la demoiselle a mis cette fois remarquablement en valeur. (Une précédente audition, avec le concerto de Mendelssohn ne lui avait guère été favorable, son jeu y avait paru quelconque, sauf pourtant dans le Final, superbement rythmé.)

Aussi ses admirateurs — bien qu'elle fût en tenue de „Dancing", je veux parler des musiciens — et les artistes de l'orchestre qui l'accompagnait à la salle Gaveau ne lui ménagèrent-ils pas les applaudissements et les ovations méritées.

Haydn et Brahms ayant en Madame Caponsacchi et en Mademoiselle Astruc les interprètes rêvés, aux hommes maintenant d'essayer de prendre leur revanche!

— Edouard Risler a remporté chez Colonne un succès dont je ne le louerai pas. Il a joué le quatrième concerto de Beethoven, je n'en aime pas énormément les deux premiers mouvements qui m'ont moins plu encore que d'habitude, à cause de l'interprétation maniérée et théâtrale que ce pianiste, qui peut plus et mieux, en a donné.

— Monsieur Blanchet, professeur au Conservatoire de Genève exécutant grandiosement une Fantaisie de

Liszt, a trouvé à Paris le beau succès auquel il était en droit de prétendre. Sa solide technique, son jeu vibrant sont en tous points dignes de l'attention des connaisseurs.

Règle générale les Français n'aiment pas Liszt à l'orchestre; je pense et vous aussi sans doute, qu'ils ont tort, car ses éclats de cuivre et de batterie martèlent et accentuent souvent de bien jolies pensées romantiques.

Aussi Blanchet peut-il être certain d'avoir touché l'âme de musiciens; c'est ce qui lui plaira le plus d'apprendre, j'en suis sûr.

— Le pianiste Jacob Lortat mérite de grands éloges pour le choix de son morceau; grâce à lui nous avons enfin réentendu la Fantaisie avec orchestre de Schubert-Liszt. Œuvre primesautière et agréable.

— „Il cavaliere Ferrucio Busoni" a réuni dans ses séances tout ce que la capitale compte de dilettanti et de professionels du clavier.

S'il fut loué avec trop d'exagération par les uns et critiqué avec trop d'acidité par les autres, il faut pourtant convenir, la part une fois faite, aux jugements trop passionnés, que sa personnalité s'impose comme compositeur et comme interprète.

— Le violoniste Hubermann a fait lui aussi salle comble, mais avec des jongleries et de l'acrobatie.

Sa main gauche paraît ne pas connaître de difficultés. — Cette prodigieuse technique emballe les foules, mais est-ce vraiment de la musique cela?...

L'impresario Schürmann vient de céder cet „as" à Ricordi au prix de 100000 lire pour 30 concerts en Italie. — Qui disait que le métier de concertiste ne nourrit plus son homme?...

Avant de quitter Paris, Hubermann qui tient à sa réputation parmi les musiciens, donnera pour eux une audition intégrale des six sonates pour violon seul de J. S. Bach — en deux séances. Heureuse idée! Grâce à elle il lui sera beaucoup pardonné! . . .

— Contrairement au bruit qui avait couru et dont j'avais été, dans ma lettre précédente le fidèle écho, Chevillard n'abandonnera pas encore complètement la direction des Concerts Lamoureux — qui en ce moment donnent une série de concerts en Suisse — et on ne sait rien encore de ses projets définitifs.

Un jeune chef: Paul Paray, que les artistes de l'orchestre ont librement choisi pour le placer à leur tête, le secondera probablement au cours de l'hiver prochain.

Paray, qui est incontestablement un musicien de valeur a dejà fait ses débuts avec la „Fantastique" de Berlioz, pendant la dernière saison; ses artistes et la presse l'ont unanimement loué.

— D. I. Ingelbrecht est un petit type original dont j'apprécie1 assez peu les compositions. Ses œuvres aux titres baroques comme: „Pour le jour de la première neige au vieux Japon" ou „Nénuphars crépusculaires" me font un peu l'effet épouvantails à bourgeois! En les écoutant je ris et je m'amuse, elles ne m'effraient pas...

Ingelbrecht prend-il lui-même sa musique au sérieux? Voilà ce que ses collègues n'ont jamais pu savoir!

Ceci dit franchement, je le féliciterai, pour lui montrer mon indépendance et mon absence de parti-pris:

1. D'avoir organisé une société de Concerts anciens placés sous le vocable d'Ignace Pleyel, avec laquelle il se propose de donner des auditions de musique des temps passés, avec l'orchestre restreint de Pleyel et Kalliwoda.

2. D'avoir eu le goût de demander au maître dessinateur Bernard Naudin une affiche artistique pour annoncer ses concerts; cela nous change de la banalité des affiches habituelles, vraiment trop apparentées à celles des music-halls et des vélodromes.

3. D'avoir su grouper autour de lui une masse chorale, de l'avoir disciplinée et assouplie — chose inédite à Paris — et d'avoir eu l'audace de la produire et la chance de la faire triompher dans des œuvres nouvelles comme: l'Avril, et le Parc d'automne de Louis Aubert. Il n'y a qu'Ingelbrecht, qui pouvait malgré sa mimique trop accentuée au pupitre, tenter l'aventure!...

Ajoutons donc une louange à son „Cantique des créatures" et complimentons-le autant pour sa témérité et sa ténacité que pour son brillant succès.

— La prochaine fois je vous entretiendrai des nouveaux spectacles de notre Opéra-comique.

Des coquilles typographiques ont un peu défiguré ma lettre d'Avril. La plupart de mes lecteurs auront d'eux-même retrouvé les mots et le sens véritables. Je dois pourtant déclarer que j'avais écrit: instinctif, et non instructif; foisonnent, et non frissonnent... — Le nom du jeune chef de la société des concerts est Philippe Gaubert, on a imprimé Lambert! . . .

Aus dem Leipziger Musikleben

Konzerte. Die hohen Vorzüge alter, „vorklassischer" Instrumentalmusik kamen in zwei zeitlich benachbarten Veranstaltungen zu hoher Geltung. Im 3. Anrechtskonzert des Riedelvereins spielte Max Fest die herrliche G-Moll-Passacaglia von Georg Muffat. Der treffliche Organist nützte vielerlei Klangmöglichkeiten der Thomaskirchen-Orgel dabei aus und zeigte geistreich und feinsinnig, daß derlei grüblerisch tiefsinnig angelegten Werken, die ihrer Zeit um Jahrhunderte vorauseilen, die Durchdringung mit heutiger Organistik nur nützen kann. Einzig das Zeitmaß der raschen Figuren konnte Bedenken erregen; in unserer Vorstellung von Werken jener Epoche ist nun einmal für ein so hochgetriebenes Presto, Veloce, kein Platz, — mögen sie es damals in einzelnen Fällen so gespielt haben oder nicht. Jedenfalls gehörte die Ausführung zum Schönsten, was man hier in Leipzig auf diesem Gebiete hören kann. Max Ludwig, der neue ausgezeichnete Führer des Vereins, legte durch glänzende Wiedergabe von Bachs unbegleiteter achtstimmiger Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" mit seinem prächtig geschulten Chor größte Ehre ein. —

Orchestertrios in der Besetzung von 15—16 Streichern brachte in einem Kaufhaus-Morgenkonzert das von Hugo Riemann gegründete Collegium musicum unserer Universität unter Leitung des Herrn Frotscher mit Erich Knorr am Flügel. In hochwertigen Werken von Gluck, Locatelli und Joh. Stamitz zeigte die Vereinigung viel Schule und erheblich gepflegten Ton auf guten Instrumenten. Die jedes Werk einleitenden Vorträge von Alfred Heuß entsprachen dem Wunsche der Königin von Dänemark im Hamlet: „Mehr Inhalt, weniger Kunst!" Was der neuerdings durch sein Buch „Kammermusik-Abende" vorteilhaft hervorgetretene Musikgelehrte sprach, hatte Kopf und Fuß, war auch restlos zu verstehen; in der äußeren Form hätte ein kleines Mehr von Form vom „Hofmann" früherer Zeiten nicht geschadet.

Weniger günstig verlief ein Abend der Konzertsängerin Erika Wolf. Sie hatte sich zuviel Platz durch die belanglosen Klaviersoli ihrer, als solcher feinsinnigen, Begleiterin Ly Hofmann wegnehmen lassen, so daß ihr Anteil gerade da zu Ende war, als die volle groß angelegte Sopranstimme sich mit einem wirkungsreichen Lied Ernst Smigelskis richtig eingesungen hatte.

Antrittsvorlesung von Professor Hermann Abert in der Aula der Universität. „Über Aufgaben und Ziele der Musikalischen

Biographie" zu sprechen, konnte nicht leicht jemand berufener sein als der neuernannte Nachfolger Hugo Riemanns, der bekannte Vertreter der Gluck- und Mozart-Forschung. Aberts erstes öffentliches Auftreten hier ergab durchaus nicht das Bild des weltfremden Gelehrten; er spricht klangvoll, gewandt, fließend, gelegentlich mit einer leichten Andeutung ausschließenden akademischen Selbstbewußtseins, das ihm nicht weiter übelgenommen sei. Klar und scharfgeistig gab er im Umriß die Entwicklung der Musikbiographie vom Altertum bis zur Gegenwart, leider gerade in diesem belangreichsten Teil durch die Kürze der Zeit zu starkem Zusammendrängen gezwungen. Innerhalb dieser akademischen 45 Minuten konnte nicht ganz deutlich werden, inwieweit die Anschauungen erst Herders, dann Goethes tatsächlich von Einfluß auf die ihrem Geiste allerdings entsprechenden grundsätzlichen Fortschritte der Musikbiographie gewesen sind. Es handelte sich bei Herder um das Herausarbeiten des Entwicklungsgedankens in allem Geschichtlichen, der dann zuerst in Forkels „Bach" in die Erscheinung tritt. Goethes in der Selbstbiographie „Dichtung und Wahrheit" betätigten Grundsatz, die Vorgänger und Mitlebenden seines Helden nicht als bloße Folie und starre Staffage, sondern in lebendiger Wechselwirkung mit ihm darzustellen, finden wir dann in Winterfelds „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" und in Jahns Mozartbuch befolgt. Der immer noch einseitig im Lichte des Helden gestaltenden Art Jahns tritt dann Chrysander in seinem Händel mit der Forderung erschöpfender Quellenbenutzung entgegen, die sich in Thayers „Beethoven" und Schmidts „Gluck" einseitig übertrieben zeigt. Im „Bach" Spittas entwickelt sich dann das, wonach wir heute in erster Linie streben, der Blick in die Stilgeschichte, aus deren klarem Bild heraus sich alles einzelne in bezug auf den Helden, seine Vor- und Umwelt entwickelt. Nun erst erheben die schwierigeren individual-psychologischen Momente ihre weitgehenden Ansprüche. Im einzelnen Falle ist im Einverständnis mit neuen Ergebnissen der seelenwissenschaftlichen Forschung sorgfältig zu erwägen, was bei den entscheidenden Unterschieden des Helden vom allgemeinen Gebrauche seiner Zeit instinktive Entwicklung und was künstlerisch vollbewußte Neuerung ist. Ferner, inwieweit Erlebnisse außermusikalischer Art das Werden seiner Schöpfungen beeinflußt haben oder diese dem Gebiete der reinen Klang-Fantasie entstammen. In bezug auf die Annahme fremder „Einflüsse" und Anregungen, wie auf solche äußerer Erlebnisse, ist äußerste Vorsicht geboten und vor jeder leicht befriedigten naheliegenden Zusammenstellung nach Ursache und Wirkung zu warnen. So hat sich, vom kritiklosen einfachsten Nacherzählen unerwiesenen Stoffes aus, die Aufgabe der Musikbiographie durch steten Zuwachs geistiger Anforderungen verschiedenster Art zu ihrer heutigen Höhe heraufentwickelt.

Der neu einstudierte Parsival an der Leipziger Oper. Überhebung war die erste Sünde, die überhaupt begangen wurde und die ihren Urheber Luzifer mit seinem Anhang Millionen von Kilometern, vom Himmel in die tiefste Hölle stürzte. Sie beseelte auch 1914, als der Parsifal frei wurde, einen Schauspieldirektor und einen Kunstmaler, den Intendanten Martersteig-Leipzig und Professor Engel-München, Wagners letztem Bühnenwerke eine neue szenische Gestalt zu geben. Also keineswegs die vom Meister gewollte, mit klarsten Worten vorgeschriebene und ausgeführte, sondern eine von der seither da und dort üppig aufgeschossenen Vorstellung durchdrungene, Spielleiter und Bühnenmaler, oder vielmehr Bühnenplastiker, hätten („aus der Musik heraus", wie man gelegentlich entschuldigend hinzusetzte) die dichterische Grundlage nach ihrer sichtbaren Seite hin beliebig umzumodeln. Also Licht, Farbe, selbst den Gegenstand des Bühnenbildes, Kostüm und Bewegung der Darsteller, nach eigenem Gutdünken neu anzuordnen. Die Hauptsache war, von sämtlichen hohen Errungenschaften der Bühnenmalerei abzusehen und, wo es nur möglich schien, plastisch, im Stil des Panoramas oder Panoptikums, aufzubauen. Das hatte, zumal für den handlungsarmen ersten Akt, einen tatsächlichen Vorzug. Die plastisch aufgebaute, hügelige Bodenform gestattete wiederholt wirksamere und wechselvollere Gruppenbilder, als man sie auf flacher Bühne stellen kann, zumal wenn man vom natürlichen Ablauf der Tageszeiten absah und auf die Wirkung hin mit starken Schlaglichtern beleuchtete. Da aber abgesehen von der gänzlichen Außerachtlassung der Absichten Wagners, jene der beiden Neuerer zum ansehnlichen Teil praktisch mißlangen, so ergab sich ein Gemisch von Gelungenem und Schönem mit wahren Orgien von dramatischer, plastischer und malerischer Abscheulichkeit, wahren Greueln für Auge und Sinn. Da der Inszenator als Intendant zugleich seine eigene obere Instanz war, mußte eine theateramtliche Resolution gefaßt werden, welche der Arbeit als Ganzes, mithin auch jenen Greueln, ihre Güte bestätigte, wodurch jene freilich nicht um einen Pinselstrich besser wurden.

Einige der schlimmsten, ja lächerlichsten Dinge, die von vornherein den Ernst der ganzen Darbietung gefährdeten, wurden schon im Laufe der ersten Aufführungen beseitigt. Für die jetzigen hat der Spielleiter Karl Schäffer eine ganze Reihe notwendiger Verbesserungen getroffen, alle mit entschiedener Klugheit und gutem Geschmack. Leider betrafen sie mehr die allgemeinen Anforderungen dieses letzteren, wie überhaupt eines durchweg ernsten und feineren Sinnes für das bühnenmäßig Schickliche, als gerade die Übereinstimmung mit den Vorschriften Wagners. Die Unbekümmertheit um diese bei der ersten Gestaltung war eben gar zu grundsätzlich gewesen. So ist im ersten Bild an der „Waldesmorgenpracht" Wagners auch nicht das kleinste grüne Blättlein, keine Baumnadel zu erblicken, und die Vorstellung, daß ein König, selbst im heiligen Gralsgebiet, in dem ganz flach gelegenen, weithin einzusehenden großen See, anstatt im abgeschlossenen, laubumschatteten Waldteich sein Bad nehmen soll, hat etwas reichlich Unheiliges. Am wenigsten konnte Schäffer dem geradezu schauderhaft mißlungenen zweiten Aufzug nutzen, trotz vieler kleiner Milderungen seiner anfänglichen Schrecken. Der Wagnerstadt Leipzig und übrigens auch dem Andenken ihres ersten Intendanten mußte diese arge Schlappe durch Schaffung neuer Bühnenbilder oder Anwendung alter entschieden erspart werden. Der Märchengarten ist noch immer fürchterlich anzusehn, sein Verdorren nach gefälligem Zwischenvorhang um nahezu jede Wirkung gebracht. Das Speerwunder versagt nach wie vor gewohnheitsmäßig. Voll befriedigend wirkt einzig das Gralstempelbild.

Bei der mehrfachen Besetzung der Hauptrollen für die 9 Vorstellungen bilden bisher den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht der Gurnemanz Hans Müllers und Emmi Strengs Kundry. Walter Soomer war versprochen, tritt nun aber nicht auf. Er hätte zwar den mit schöner Innerlichkeit gestalteten dritten Akt Müllers wohl kaum übertroffen, in den langen Reden des ersten aber Bayreuther Klangpracht geboten. Die Kundry gibt ihr Bestes in der großen Szene mit Parsifal, die sie mit Wohllaut des großen Organs überschüttet, ohne undramatisch zu werden. Es ist nicht eigentlich eine Kundry, aber eine wunderschön singende Verführerin, das ist schon sehr viel. In der Titelpartie wechseln die Herren Vogl und Jäger, beide im ersten Aufzug gut, im zweiten jeder in seiner Art bedeutend und nachdrücklich, im dritten

beide mit einem nicht unerheblichen Schuldigbleiben klänglichen Reizes, vor allem lyrischer Weichheit. Als Klingsor überraschte Oskar Lassner durch markige Entschiedenheit in Ton und Vortrag. Von den beiden Vertretern des Amfortas paßt Ernst Possonys dunklere Stimme und schärfer ausarbeitende Gestaltung besser zu der leidensvollen Gestalt, als selbst Alfred Kases ausgezeichnete Mittel es vermögen. Da ich dies schreibe, steht noch der Amfortas Stefan Kaposis und der Klingsor Ernst Overlaks aus. Daß dieser letztere gesanglich, ersterer schauspielerisch ungewöhnlich gut ausfallen wird, steht wohl außer Zweifel. Vorzügliches leisten an Sicherheit und Klangschönheit die Blumenmädchen. Das Orchester, in den ersten beiden Vorstellungen unter Otto Lohses hingegebener Führung, schwelgte in Wohllaut, manchmal mehr als die Übersetzung aus dem Bayreuther gedeckten in den offenen hiesigen Raum eigentlich gestattet. Dr. Max Steinitzer

Conrad Ansorges Chopin-Abend im Kaufhaussaale konnte kaum anders als die sehr zahlreichen Zuhörer ungewöhnlich stark interessieren, auch wenn man in manchen Punkten von dieses so bedeutenden Künstlers Auffassung abzuweichen geneigt wäre. In seinem Vortrag machte sich vielleicht ein Gran Reflexion bemerkbar, wohingegen an anderen Stellen wieder ausgesprochen starker Subjektivismus die Oberhand behielt. Ohne Frage aber war der Abend ausnehmend anziehend und stand zu vielen anderen seiner Art in wohltuendem Gegensatze, um so mehr, als eben aus Conrad Ansorge stets und jederzeit der große Künstler spricht, dem es lediglich um die Sache selbst zu tun ist.

Eduard Steuermanns moderner Klavierabend hinterließ Eindrücke sehr gemischter, und zwar vorwiegend fataler Art. Wenn jemand auf dem Klavier herumrasselt und beweisen zu wollen scheint, daß er kaum einen vernünftigen und musikalisch-konzistenten Gedanken habe, dieses Gemöchte aber, wie Scriabine seine 7. Sonate nennt, oder wenn ein anderer mühselig einige Phrasen zusammensucht und sie aneinanderreiht wie Alban Berg, endlich wenn ein dritter, Arnold Schoenberg, mit Musizieren da beginnt, wo andere justament aufhören und kakophonische Sammelsuria Klavierstücke nennt — da wendet sich mancher an solch einem Klavierabend ab und eilt den heimischen Penaten zu. Gegen diese Futuristen nahmen sich Debussy, Rusel und Satie wie strenge Klassiker aus. Sollte man Eduard Steuermann ob seiner Taten am Blüthner bewundern oder tadeln, beklatschen oder auszischen? Die pianistische Leistung als solche ließ sich eigentlich gar nicht beurteilen, da keiner wußte, wer an diesem Klavierpauken schuldig sei, der Pianist oder nur seine Auftraggeber, die sich Komponisten nennen. Die Zuhörer wußten auch nichts damit anzufangen, und ganz am Schlusse bekannten sich einige durch Händeklatschen zu dem musikalischen Dadaismus. Je nun, welche Mode fände nicht ihre Anhänger? Prof. Eugen Segnitz

Über „Die Weisen des deutschen Volkskinderliedes" sprach im Festsaale des Centraltheaters in Leipzig Herr Musikdirektor Oberlehrer Bernh. Schneider (Dresden). In der anregendsten Weise veranschaulichte er das Entstehen und die Entwicklung des Volkskinderliedes. Als ausgezeichneter Kenner und Forscher auf dem Gebiete der Volksmusik verstand es Herr Musikdirektor Schneider die schönsten und charakteristischen Melodien herauszugreifen, mit deren näheren Betrachtung er das vollbesetzte Haus bis zum Schlusse in steigerndem Maße zu fesseln wußte. Seine interessanten Erläuterungen führten gar bald zu der Überzeugung, daß das deutsche Volk in der Literatur seines Kinderliedes einen Schatz besitzt, der als Erziehungs- und Kulturfaktor von großer Bedeutung ist. In kurzen und prägnanten Linien zeichnete der Referent ein klares und verständliches Bild von einem Gebiet, das nicht nur den Freund der Volksmusik, sondern auch den Musiker aufs lebhafteste interessieren muß. Frl. Ruth und Frl. Hannah Schneider brachten eine ganze Anzahl der herrlichen Lieder und Duette (und im Verein mit dem Vater einzelne dreistimmige Stücke) in wirkungsvoller und künstlerisch ausgearbeiteter Weise zu Gehör. Unter lebhaftem und wohlverdientem Beifall beschloß der Referent seinen hochinteressanten Vortrag mit dem Hinweis, daß das deutsche Kinderlied nicht nur an, sondern vor allem ins Herz der deutschen Mutter gehört, die mit dem dankbaren und wertvollen Erziehungsmittel ihren Lieblingen und sich selbst täglich eine Stunde der Erbauung bereiten sollte. E. Groschwitz

4. Konzert des Universitäts-Kirchenchores zu St. Pauli. Das vielverheißende Programm „Neueste deutsche Kirchenmusik" entfaltete eine Anzahl von planlos aneinandergereihten Werken verschiedener Gattung und Qualität. Da den z. T. in bezug auf Komposition und Ausführung ausgezeichneten Einzeldarbietungen die einheitliche Grundstimmung des Ganzen fehlte, war an eine Erbauung nicht zu denken und das Interesse wurde durch die bereitete Enttäuschung immer mehr abgeschwächt. Der meist zu weit links aufgestellte Chor ist mit bestem Wollen und nach fleißigem Studium unter der Leitung des Herrn Prof. H. Hofmann seinen Aufgaben im großen ganzen gerecht geworden. Ebenso der Streichkörper des Studentenorchesters. Frau Elsa Pfeiffer-Siegel, die über eine gesunde und umfangreiche Sopranstimme verfügt, kam leider erst in den beiden ansprechenden Liedern „Ruhetal" und „Und wenn es einst dunkelt" von A. Reuß zu dynamischen Abstufungen; Text war schwer verständlich. Frl. Hanne Schneider übernahm mit ihrer sympathischen und namentlich in der Tiefe besonders wohlklingenden hohen Altstimme den Solopart der Choralkantate von W. Böhme, ein beachtenswerter, aber durch gar zu symmetrischen Bau monoton wirkenden Versuch dem Kirchenlied durch Wechselgesang mit der Gemeinde eine neue Form zu geben.

Das von den Herren W. Davisson und M. Fest mit großer Hingabe und vornehmer Ausführung zu Gehör gebrachten Largo von M. Reger und das beachtenswerte Arioso (Manuskript) von O. Wittenbecher (beide für Violine und Orgel) vermochten als Höhepunkte des gemischten Programms einigermaßen zu entschädigen. Das von Herrn M. Schwedler schön wiedergegebene Pastorale für Flöte von A. Schmidt-Elsey gehörte wie die Stücke „Schweigen im Walde" für Orgel und „Aus einer stillen Stunde" für Viola, Streichorchester und Orgel besser in das Programm eines Kurorchesters. G. Groschwitz

Musikalische Kögler-Morgenfeier. Auch die neuen Klavierkompositionen Hermann Köglers, der im Grotrian-Steinweg-Saale eine Morgenfeier mit eigenen Kompositionen veranstaltete, schließen sich seinen früheren Kompositionen würdig an. Rasche Beweglichkeit der Einfälle, ungesuchter harmonischer Reichtum und ganz besonders wechselvolle elektrisierende Rhythmen sind bisher immer die Vorzüge der Kompositionen dieses erblindeten Künstlers gewesen. Aber auch da, wo die Musik Dienerin des Wortes ist, weiß Kögler zu fesseln, besonders in seinen schwermütigen Weisen, die übrigens bei dieser Morgenfeier (leider!) allzustark in den Vordergrund traten. Frl. Else Fengler-Winter, die sich bei früheren Konzerten schon recht beträchtliche Erfolge ersungen hat, imponierte auch bei der Wiedergabe der Köglerschen Lieder durch ihre klangvolle, ansprechende Stimme und verständnisvolle Vortragsweise. —

Fünfter Liederabend von Elena Gerhardt. — Wenn eine Sängerin in einer Saison und in derselben Stadt fünf „ausverkaufte Häuser" zu verzeichnen hat, legt der Rezensent gern die kritische Feder beiseite und schließt sich in vollster Anerkennung der Vorzüge der Künstlerin dem beifallsfreudigen Publikum an. — Am gleichen Abend stellte sich Georg Vollerthun mit einem Liederkreis: Agnes Miegel zum ersten Male in Leipzig als Komponist vor. Die sechs Vertonungen lassen unbedingt auf Talent schließen, wenn auch vorläufig noch keine starke persönliche Note erkennbar ist.

Ernst Smigelski

Rundschau

OPER

BADEN-BADEN Um uns für den Ausfall an Konzerten zu entschädigen, hat man Gastopern gegeben; es mögen nahezu ein Dutzend gewesen sein seit dem vergangenen Herbst: „Freischütz", „Barbier", „Figaro", „Lohengrin", „Walküre", „Fliegender Holländer", „Tristan", „Tiefland". Für diese Vorstellungen waren die besten Solisten gewonnen worden, ein Fänger, eine Hafgren, ein Soomer, Vogelstrom, Swoboda, Fleischer, die Chöre von Frankfurt, Mannheim oder Stuttgart. Die Kurkapelle gab sich alle Mühe. Aber sie ist eben kein Theaterorchester und, was das Schlimmste ist, sie wird von einem Dirigenten geleitet, dem viel mehr fehlt als nur die Opernfertigkeit, nämlich jede Spur von Suggestivkraft. Es ist wörtlich wahr, was Fritz Busch neulich sagte: „Es gibt keine schlechten Orchester, es gibt nur schlechte Kapellmeister." Er bewies den Satz mit einer unvergeßlichen Tristan-Aufführung, zu der er, genau wie Hein, nur eine einzige Verständigungsprobe hatte. Das Orchester schien neu geboren, das zu schlafen scheint, wenn es unter Hein eine Schubert- oder Brahms- oder Mozart-Sinfonie spielt. Kurz gesagt: wir haben in Baden zwei Kapellmeister und doch keinen. Der erste, Hein, ist bald dreißig Jahre auf seinem Posten, ein Kunstbeamter ohne den Ehrgeiz, der den Künstler auszeichnen muß, ein Dirigent, der sich von seiner Kapelle im altgewohnten Schlendrian treiben läßt, der zweite, Aßmus, ein tüchtiger Geiger, aber ohne alle Befähigung und Energie zum Dirigieren, nicht imstande, auch nur eine Tänzerin, wie die Leistikow oder Sent Mahesa, zu begleiten. So haben wir uns durch den Winter geschludert und schöne Mittel in frevelhafter Indolenz vergeudet. Wenn nicht bald eine junge, befähigte Kraft als Kapellmeister hierherkommt, ist zu befürchten, daß der Ruf und die Qualität des Kurorchesters ebenso Schaden leiden werden, wie es das Musikleben im ganzen schon längst getan hat.

Dr. Hermann Hüber

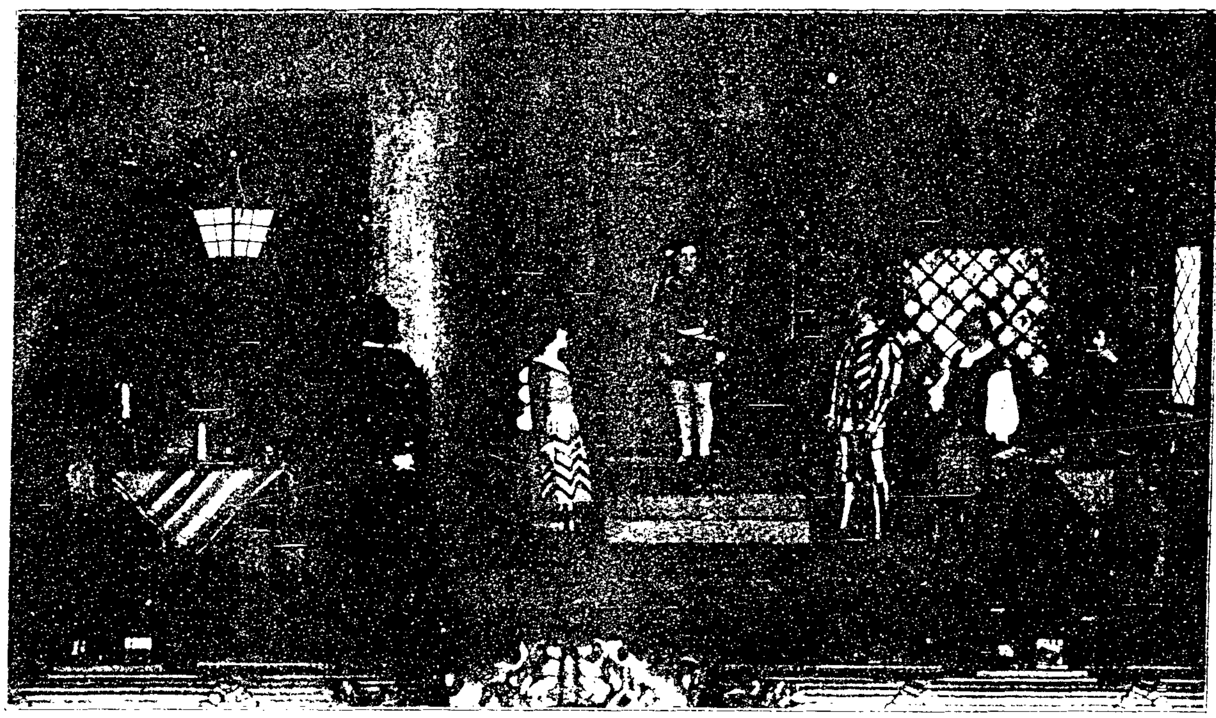
BOCHUM Was man in Großstadttheatern vielfach beobachten kann, daß nämlich das Schauspiel hinter der Oper zurückstehen muß, trifft für Bochum bislang nicht zu. Der Grund liegt darin, daß wir es noch zu keiner eigenen Oper gebracht haben. Es müssen also nach dieser Richtung Gastspiele Ersatz schaffen. Ein Idealzustand ist das zwar nicht, aber das Bestreben unserer städtischen Musikkommission, nicht zuletzt des Stadtrats Stumpf und des Theaterleiters Dr. S. Schmitt, geht seither dahin, möglichst Gesamtgastspiele bedeutender benachbarter Bühnen heranzuziehen. Während der ersten Spielwochen sorgten freundlicherweise Mitglieder des Kölner Opernhauses für das Zustandekommen der Opern „Fidelio" und „Figaros Hochzeit". Späterhin brachten sie uns noch in vorzüglicher Rollenbesetzung Wagners „Walküre" und „Siegfried". Bewunderungswürdig löste unser städtisches Orchester unter Schulz-Dornburgs zielbewußter Leitung seine schwierige Aufgabe. Da Verständigungsproben in Anbetracht der ungünstigen Verkehrsverhältnisse nicht stattfinden konnten, muß das Gelingen der Aufführungen, wozu wahrlich von beiden Seiten viel Mut gehörte, doppelt hoch gewertet werden. Mitglieder des Essener Stadttheaters ermöglichten die Opernwiedergabe derselben Wagner-Musikdramen, des „Barbiers von Sevilla", der „Königskinder", von „Carmen", „Martha", „Mignon", „Zar und Zimmermann" und „Undine". Hierbei hatten sich bewährterweise die Kapellmeister Schmid-Carstens (Essen) und Rudolf Schulz-Dornburg (Bochum) in die musikalische Führung geteilt. Der Dortmunder Oper verdankten wir mit Erwin Leisner als Gast die tadellose Wiedergabe von Glucks „Orpheus und Eurydike" (Kapellmeister Wolfram) und Bizets „Carmen" (Kapellmeister Lindemann).

Max Voigt

FRANKFURT A. M. Die Meßfestspiele der Oper begannen am 2. Mai mit einer Festaufführung von Franz Schrekers neuester Oper „Der Schatzgräber". Von Dr. Ludwig Rottenberg dirigiert, erglühte unser treffliches Orchester in den leuchtenden Farben dieser von einem selten feinsinnigen Beherrscher des Klanges geschriebenen Partitur. Die Aufführung litt unter Gläsers Anteilnahmlosigkeit, der dem Elis kein Leben einzuhauchen vermochte. Seine gedachte Tongebung ließ wichtige Textstellen völlig unverständlich. Emma Holl als Els fesselte durch feine Charakterisierungskunst im Darstellerischen und vollendete Gesangstechnik vom ersten bis zum letzten Augenblick. Eine Prachtleistung von unerreichbaren Qualitäten bot Erik Wirls mit seinem Narr. Der szenische prachtvolle Rahmen ist nach Entwürfen Ernst Sieverts angefertigt. — Als zweite Meßaufführung kam Mozarts „Figaros Hochzeit" heraus; die Vorstellung atmete nichts von Mozartschem Geist und Laune. Schleppend und träge plätscherten die Wogen der von Heiterkeit sprudelnden Partitur. Rottenberg dirigierte, vom Cembalo, auf dem er die überhetzt gesungenen Secco-Rezitative begleitete, sitzend. Rudolf Brinkmann als Graf Almaviva war von unglaublicher Steifheit, und Walter Schneider glaubte mit ein paar geißbockartigen Sprüngen den Figaro charakterisieren zu können. Anita Franz als Chembim war gänzlich unzulänglich. Die einzigen, die Mozart spielten, waren Lily Beraneck als Susanne und Beatrice Lauer-Kottlar als Gräfin. Dem Regisseur Alois Hofmann aber empfehle ich die Lektüre von Edgar Istels Analyse der dramaturgischen Seite des Librettos.

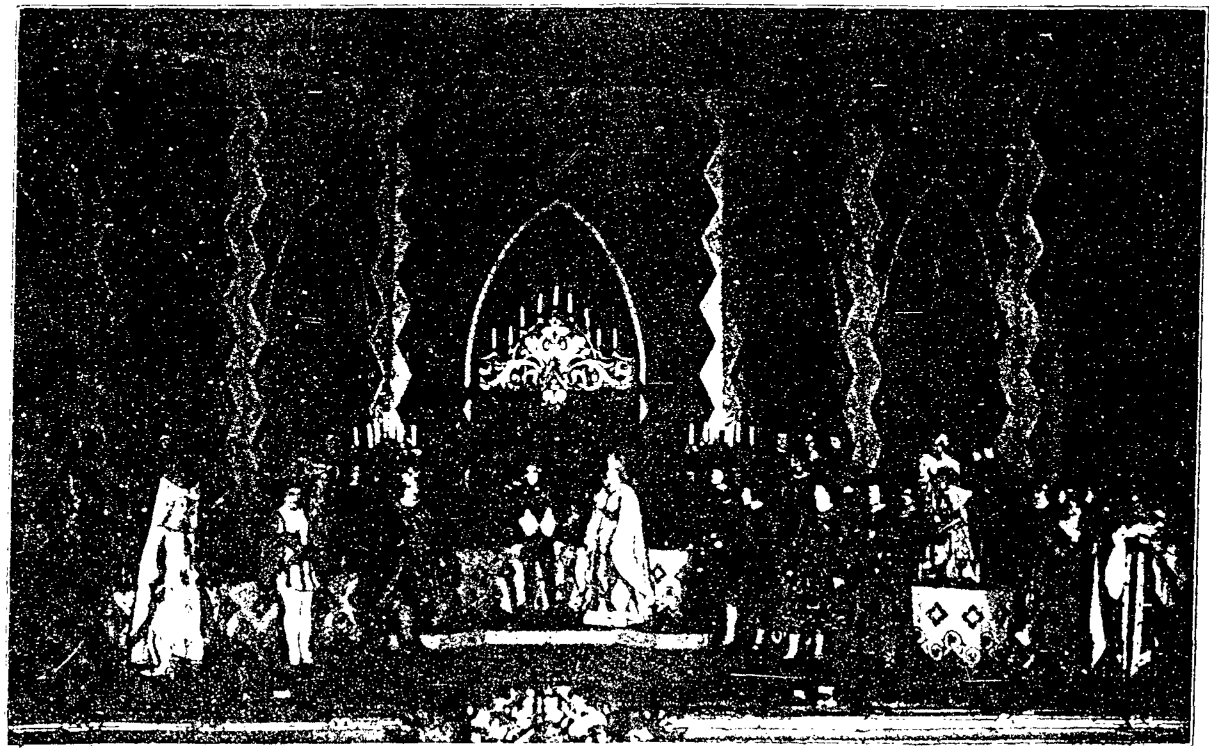
Auf der Höhe war die Aufführung von Bernhard Sekles' „Schahrazade". Die eigenartig fremdartig-orientalische Musik fand in Dr. Rottenberg einen verständnisvollen Interpreten. Die farbenprächtige Ausstattung bot dem Auge unendlich harmonische Bilder. Robert vom Scheidt, dessen düsterer Bariton ihn für den Kalifen Schahryar prädestiniert, schuf einen Mann von finsterer Würde. Die Titelrolle sang Else Gentner-Fischer mit herrlicher Stimme und ausgeglichenem Spiel. Erls Großvezier zeigt den Künstler im Besitz eines edlen, sonoren Basses. Adolf Jäger verlieh dem Omar jugendliches Feuer, und Emma Holl gestaltete die unglückselige Saad aus den reinen Quellen tiefster Innerlichkeit. Diese Oper hinterließ wohl den tiefsten Eindruck.

Die Festaufführung des „Rosenkavalier" mußte leider ausfallen, da die französische Besatzungsbehörde, be-



Franz Schreker: „Der Schatzgräber", I. Akt. (Frankfurter Opernhaus)

Vogt (v. Scheidt) Els (Holl) Elis (Gläser)



Franz Schreker: „Der Schatzgräber", IV. Akt. (Frankfurter Opernhaus)

Els (Holl) Elis (Gläser) König (E...) Narr (Wirl) Königin (...erbeel)

leidigt durch einen harmlosen Coupletvers, den Alois Resni in einer vorzüglichen Neueinstudierung des „Bettelstudent" sang, die Schließung des Opernhauses auf zwei Tage verfügte.

Willy Werner Göttig

GERA Im Reußischen Theater ward diesmal der Oper größerer Raum gewährt, als der Operette zumal verschiedene Mitglieder der letzteren zur Spieloper hinneigten und dort Verwendung fanden. Gut herausgebracht wurden „Boccaccio", „Fledermaus" und „Schöne Helena". Die Oper, von Kapellmeister Grümmer verständnisvoll geleitet, zeigte sehr bemerkenswerte Leistungen in „Troubadour", „Rigoletto", „Figaro", „Zauberflöte", „Freischütz", „Bastien", „Waffenschmied" und „Zar und Zimmermann". Über „Marienzauber" und „Verbotene Liebe" (Uraufführung) von Edgar Istel wurde bereits berichtet. d'Albert war nur mit „Abreise", „Susannes Geheimnis" und „Revolutionshochzeit" vertreten, von denen das erste am besten gefiel. „Salome" kam durch Gastspiel der Frau Gutheil-Schoder zu dramatisch belebter Wirkung. Einheimische Solokräfte von Bedeutung sind Krause, Fransky (Tenöre), Zimmer (Bariton), Holtz (Baß), Franke (Sopran), Schäffer (Alt). Auf bekannter Höhe steht unsere Reußische Kapelle.

Paul Müller

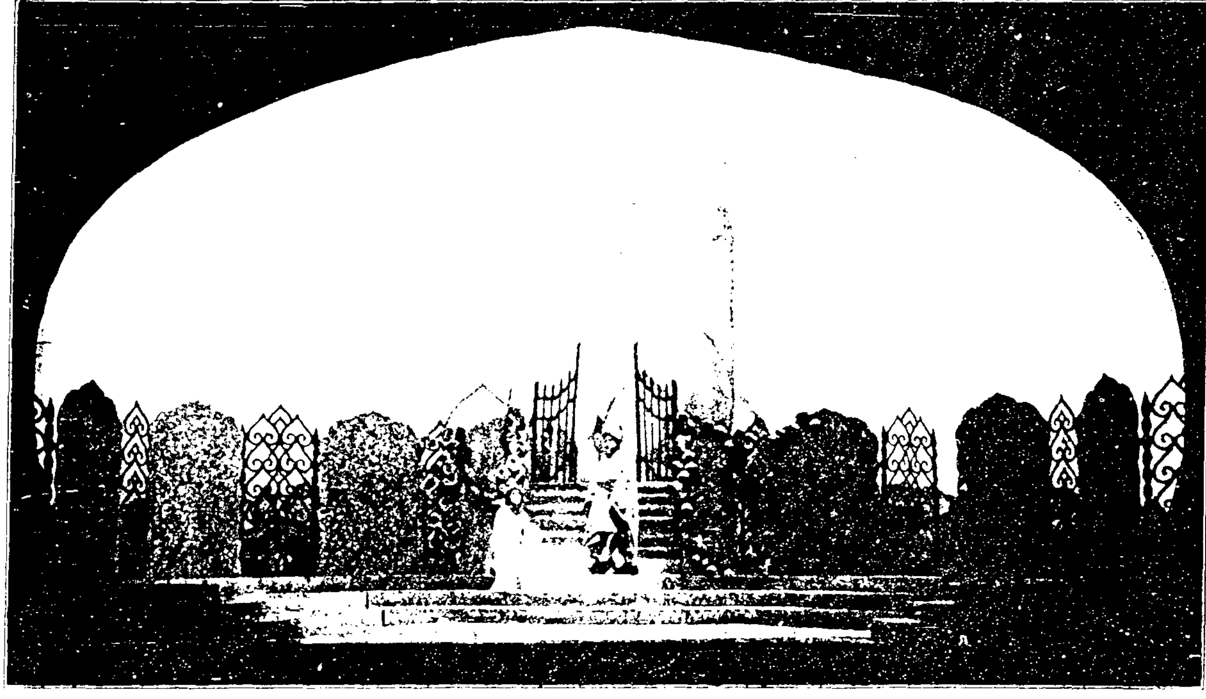


Erik Wirl

als „Narr" in Schreker: „Der Schatzgräber", Frankfurt a. M., Jan. 20

KÖLN Hans Pfitzners „Palestrina", von allen Kundigen mit warmer Anteilnahme erwartet, hinterließ bei der am 15. Mai im städtischen Opernhause erfolgten Erstaufführung tiefe Eindrücke. Wenn auch das bei den hohen Preisen das Haus völlig füllende Publikum sich gegenüber dem zweiten (Konzils-) Akt, der allerdings nur als fast selbständige Milieuschilderung zu bewerten ist, zurückhaltend verhielt, gab es doch nach dem ersten und dritten Akt ausgiebigen Beifall; auch mußte Pfitzner, der seit sechs Wochen zwecks persönlicher Inszenierung hier weilte, sich am Schlusse mehrmals zeigen.

Leider wurde durch das Personal des Opernhauses ein häßlicher Mißton in die Palestrina-



Bernhard Sekles: „Scharazade"

3. Aufzug, 1. Spiel. (Frankfurter Opernhaus). Scharazade: Else Gentner-Fischer Schahryar: Robert vom Scheidt

Tage getragen. In der vorigen und jetzigen Spielzeit hatte Direktor Rémond, um bei den andauernd ausverkauften beiden städtischen Theatern den Angehörigen der Mitglieder Gelegenheit zu geben, Novitäten und Neueinstudierungen kennen zu lernen, eine Menge von Einlaßkarten zu den Generalproben an das Personal (über 600 Angestellte) gegeben und auch zahlreiche außerhalb des Theaters stehende Künstler und Kunstfreunde mit Einladungen bedacht. Da stellten sich denn, wie kaum anders zu erwarten, bald allerlei Mißstände ein. Deshalb und weil bei den allmählich zu bedeutender Höhe gesteigerten Eintrittspreisen der Theaterbesuch in der vorgerückten Jahreszeit nachgelassen hat, entschloß sich Rémond unter Zustimmung der städtischen Theaterkommission, die Palestrina-Generalprobe nicht öffentlich stattfinden zu lassen. Das Personal des Opernhauses erklärte sich damit einverstanden unter der Bedingung, daß niemand außer den engagierten Mitgliedern — auch die Presse wurde betont (wie Rémond uns schrieb) — der Generalprobe beiwohnen solle. Die Mitglieder des Opernhauses scheinen von den Gründen, die den Kritiker von alters her zum Besuche der Generalprobe eines bedeutsamen neuen Werks veranlassen, keine Ahnung zu haben und, wenn nicht jene Bedingung als ein Moment übermütiger Gehässigkeit eingeschätzt werden soll, uns Fachjournalisten auf ein und dieselbe Interessenstufe hinsichtlich des Kunstwerks mit allen jenen vorgedachten Generalprobe-Benefiziaten zu stellen. Die städtische Theaterkommission war an dieser Berufsbehinderung der Presse nicht beteiligt, und es drängt sich die Frage auf, ob auch der von der Stadt eingesetzte, alle mögliche Verantwortung tragende Direktor Rémond im städtischen Theater noch etwas mitzureden hat, oder aber nur das Personal. Wir Kölner Musikkritiker haben uns angesichts der gröblichen Zurücksetzung der Presse dahin geeinigt, wenn auch wohl über Pfitzners Werk, an dem die Öffentlichkeit ein berechtigtes Interesse hat, so doch nicht über seine hiesige Aufführung zu berichten.

Paul Hiller

KONZERT

BADEN-BADEN Das einst so glänzende Musikleben in unserm altberühmten Badeort scheint rettungslos versumpft. Ich habe vor Monaten schon darüber geklagt, daß die vor zwei Jahren begründeten Städtischen Schauspiele, das Schoßkindchen der Kurverwaltung, will sagen des Oberbürgermeisters, alle Kräfte aufsaugen. Nichts hat sich seither geändert. Mit Hängen und Würgen hat man sich zu ganzen vier Sinfoniekonzerten aufgeschwungen und zu einer einzigen Choraufführung den ganzen Winter über, dem „Messias" von Händel, und selbst der war so jammervoll schlecht einstudiert, daß er kaum erwähnt werden darf. Ein paar wenige Solisten haben wir zu hören bekommen, so Carl Friedberg und Lula Mysz-Gmeiner, daneben einige weniger bedeutende Sänger, keinen Geiger, keinen Cellisten, nicht ein einziges auswärtiges Streichquartett. Im nahen Karlsruhe hat man alle berühmten Kammermusikvereinigungen kommen lassen, das Klingler-, das Rosé-, das Schörg-, Wendling- und Buschquartett, und wie gerne wären die nach Baden gekommen, hätte man sie gerufen. Aber nein, die Musik soll hier boykottiert werden, damit die Badener brav und fromm ins Theater gehen, das eben sehr viel Geld kostet.

Dr. H. Hieber

BOCHUM Seitdem Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg aus Leipzig mit seinen hohen künstlerischen Zielen das hiesige Musikleben beeinflußt, geht es in unsrer Industriestadt mit der Pflege des Orchesterkonzerts gewaltig bergan. Das unter seiner Führung gegründete junge städtische Orchester hat gleich im ersten Winter zwölf Volkssinfoniekonzerte veranstaltet, welche die Entwicklung der Instrumentalmusik von Bach bis zur Jetztzeit berücksichtigten. Ihnen vorauf gingen regelmäßig Einführungsabende, die uns Rudolf Schulz-Dornburg als volkstümlichen Plauderer und feinsinnigen Künstler kennen lehrten. Zu beiden Veranstaltungsarten drängte man sich, wie zu Festen. Nebenher liefen noch zehn größere Sinfoniekonzerte für das anspruchsvollere Publikum. Im Verlauf dieser Abende bzw. musikalischen Sonntagsfeiern um die Mittagsstunde fanden natürlich die Sinfonien unsrer deutschen Tonmeister erstlinig Berücksichtigung. Der einheimische Komponist Emil Peeters, dessen interessante Schöpfungen „Sinfonisches Vorspiel zu Hebbels Agnes Bernauer" und „Impression" unter seiner Leitung ihre erfolgreiche Erstaufführung erlebten, zeigte sich als geschickter Dirigent. Weiterhin hatten wir Gelegenheit, Prof. Max Fiedler, Prof. Dr. Georg Schumann und Kapellmeister Schmid-Carstens als vortreffliche Interpreten ihrer Werke zu grüßen. Im Musikverein setzte sich Musikdirektor Arno Schütze u. a. verdienstlich für Händels „Samson", Brahms „Nänie" und Bruchs „Feuerkreuz" ein. Kammermusikalisch betätigten sich in künstlerischer Vollendung das Treichler-Quartett, das Quartett des Schütze-Konservatoriums und die Kammermusikvereinigung des städtischen Orchesters. Bei den Chorkonzerten standen als Ausführende in vorderster Linie der M.-G.-V. „Schlägel und Eisen", die „Sängervereinigung", den „Bochumer Männer-Gesangverein", der 1919 gegründete gemischtchörige Lehrergesangverein und der Dortmunder Madrigalchor.

Max Voigt

ERFURT Die Maifestspiele wurden mit Tannhäuser eröffnet. Tannhäuser war Herr Taucher von Hannover; Elisabeth und Venus die Damen Fiebiger-Peisker und Viereck-Kimpel (beide vom Landestheater Dresden). Der Hirtenknabe war einem Mitgliede unserer Bühne anvertraut worden. Zum Schaden des Ganzen. Es soll durch ihn von schwüler Venusbergstimmung in reine Bergluft geführt werden, wie es Wagner verlangt. Die Stimme muß hier wirken wie Lerchengesang. Es gibt solche Stimmen. (Die Berliner Oper hatte sie unter Dr. Richard Strauß in Tessa Gradel und Elsa Deetz.) In Rheingold, dem ersten Glied des Ringes, wirkten die Dresdener Sänger Friedrich Plaschke (Wotan), Fritz Vogelstrom (Loge) und Ludwig Ermold (Alberich). Die hiesigen Kräfte traten dagegen zurück; sie werden noch viel lernen müssen, ehe sie wetteifern dürfen. Der Darstellungskunst der Gäste nur war es zu danken, wenn man über fühlbare Mängel hinwegsah.

Eines der eindruckmächtigsten Bilder in der Nibelungenhalle auf halber Höhe des Drachenfels, dem eigentlichen Sitz der Göttersage, ist das der schlafenden Brünhilde, vom Feuerzauber der scheidenden Sonne überflutet, die, gleich einem Steinbilde, der Stunde ihrer Erweckung harrt. Nur großer, gereifter Darstellungskunst mag es gelingen, eine Brünhilde nachzuzeichnen, wie sie Richard Wagner in der Walküre vor uns hinstellt. Daß dies Eva v. d. Osten gelang, soll nicht bestritten werden, wenn auch gesagt werden muß, daß ihre Stimme Härten aufweist, die den Gesamteindruck herabsetzen. Tonschönheit hatte Frau Fiebiger-Peisker als Sieglinde. Fritz Vogelstrom erfreute mit der Gestaltung des Siegfried. Hier, wie in der letzten Ringaufführung, der Götterdämmerung, war er stimmlich und darstellerisch auf der Höhe.

Mit einer trefflichen Wiedergabe von Wagners „Meistersingern" schlossen die Erfurter Maifestspiele rühmlich ab.

Heinz Gottwald

GERA Unter befeuernder Leitung Hofkapellmeister Labers brachte der Musikalische Verein, außer klassischen Symphonien, Prof. Zilchers „Nacht und Morgen“ für zwei Klaviere, Streichorchester und Pauken. Das Werk wurde vom Komponisten und Fritz v. Bose vorgetragen und wirkte durch gediegenen Inhalt. Mitja Nikisch entzückte mit Tschaikowskys B-Moll-Konzert. Frau Hafgren-Waag hatte mit der Fidelioarie und Isoldes Liebestod großen Erfolg. Von Chorwerken wurden „Nänie“ von Brahms und Händels „Messias“, letzteres besonders hervorragend, aufgeführt, unterstützt vom dramatisch-gewaltigen Baß Reinh. Gerhardt und den Lyrikern: Mientje van Lammen (Sopran) und Ernst Arnold-Schilbach (Tenor). Anna Erler-Schnaudt (Alt). Der Geraer Damenchor (Leitung Gertrud Müller) zeigte Vollkraft in Hans Gáls „Phantasien“ (Uraufführung), nach Gedichten von Tagore, für Frauenstimmen und Kammermusik, in Chören von Lendvai, Siegfr. Ochs usw. Dabei ausgezeichnete Liedergaben des Ehepaars Felix v. Kraus. Paul Müller

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Breslau. Generalmusikdirektor Bruno Walter hat auf dem Zweiten Schlesischen Musikfeste als Dirigent großen Erfolg errungen; die Kritik widmete ihm begeisterte Besprechungen seiner Leistungen.

Cambridge. Hier wurde die von dem Komponisten Purcell vor nahezu 230 Jahren komponierte, aber während zwei Jahrhunderten verlorene Oper „Fairy Queen“ im Neuen Theater unter allgemeinem Beifall aufgeführt worden. Nach Purcells Tode konnte die Partitur der Oper, die schon 1693 ihre Uraufführung gehabt hatte, nirgends gefunden werden.

*Essen. Der Essener Männergesangverein, welcher unter der bewährten Leitung des bekannten und mit Fleiß kompositorisch tätigen Chormeisters M. Neumann steht, brachte am Himmelfahrtstage dessen neue Männerchorschöpfung „Grenzen der Menschheit“ eindrucksstark zur Erstaufführung.

*Graz. Im Opernhaus wurde am 29. April die Oper „Violanta“ und die Pantomime „Der Schneemann“ von E. W. Korngold zum erstenmal aufgeführt. Die Oper, die von dem begabten jüngsten Kapellmeister des Hauses, Dr. Karl Böhm, geleitet wurde, fand stürmischen Beifall, die Pantomime von dem gewiegten Georg Markoritz dirigiert, freundliche Anerkennung. Die Titelpartie sang Anny Münchow, die exponierte Tenorpartie Karl Fischer-Niemann, der sich damit vom Publikum verabschiedete, um eine Kunstreise in die Schweiz zu machen und in den folgenden Aufführungen Kammersänger William Miller als Gast, beide mit gleich großem Erfolg.

*Graz. Guido Peters, der bekannte Pianist, brachte in Graz seine Cellosonate in F-Moll aus dem Manuskript zur Erstaufführung, wobei ihn der Cellist Wolfgang Schneider aufs beste unterstützte. Der Komponist erntete reichen Beifall.

*Halle a. S. Hier dirigierte Prof. Paul Graener ein Symphoniekonzert des Stadttheaterorchesters mit glänzendem Erfolge. Unter anderen brachte er das Vorspiel seiner neuen heiteren Oper „Schirin und Gertraude“ mit, welches damit die erste konzertmäßige Aufführung nach der Dresdener Uraufführung des Werkes erlebte. Die Oper ist übrigens vom Intendanten Leopold Sachse für das Stadttheater angenommen worden. Graener erwies sich außerdem mit Schumanns C-dur-Symphonie und zwei Ouvertüren von Smetana und Berlioz als ein Orchesterleiter von hinreißendem Schwung und bestimmter Energie des Rhythmus.

Hannover. Das Opernhaus brachte unter Kapellmeister Leonhardts Leitung als Neuheit Tschaikowskys Oper „Eugen Onegin“ in sehr sorgfältiger Aufführung mit starkem Erfolge heraus. In der Titelrolle machte sich um das Gelingen des Abends und um den Erfolg des Werkes Herr Wiesendanger besonders verdient.

Karlsruhe. Albert Noeltes Gesangsszene für Orchester und Sopran „Vor einem Bilde“ ist in einem Symphoniekonzerte des hiesigen Landestheater-Orchesters unter der Leitung von Fritz Cortolezis sehr warm aufgenommen worden; das Solo wurde von Frau Iracema-Brügelmann sehr schön gesungen.

*Prag. Nun haben wir in Wahrheit ein musikalisches Wunder erlebt! Die vierzehnjährige (!) Geigenkünstlerin Erna Rubinstein, deren Bild die „Zeitschrift für Musik“ in der zweiten Aprilnummer brachte, spielte hier am 8. Mai im Rahmen der von der Konzertdirektion Dr. Zemánek veranstalteten Konzerte mit hier niegesehenem ungeheuren Erfolge. Dieses Prachtkind ist heute schon eine Künstlerin allerersten Ranges, deren Spiel man als den elementaren Offenbarungen eines göttlichen Genies mit atemloser Spannung und ehrfürchtigem Staunen lauscht. Erna Rubinsteins Geigenspiel besitzt vor allem die nur ganz großen Künstlern eigene und den Hörer unwiderstehlich in ihren Bann ziehende persönliche Note, impulsives Temperament und edelstes Empfinden und zeichnet sich ebensosehr durch blendenden, herrlichen großen Ton wie durch bezaubernde Süße und Weichheit im piano aus; die Reinheit ihrer Flageolettöne und Doppelgriffe ist wie ihre Geigentechnik überhaupt von verblüffender und selbstverständlich anmutender Sicherheit.

*Prag. Im fünften philharmonischen Konzert unseres deutschen Theaters gelangte unter Alex. von Zemlinskys Leitung am 7. Mai eine symphonische Dichtung „Pan“ des heimischen deutschböhmischen Tondichters und Professors an der neugegründeten deutschen Akademie der Tonkunst Fidelio Finke zur erfolgreichen Uraufführung. Finkes Musik bewegt sich in der Richtung der zum Gefolge Arnold Schönbergs gehörenden Modernisten, weist vielfach auf das Vorbild Debussys hin und bevorzugt, gar durch das im Titel gegebene Programm, das Bizarre und gesucht Originelle. Schon aus diesem Grunde überragt in diesem neuesten Werke Finkes, der übrigens zu unseren hoffnungsvollsten Neutönern zu zählen ist, die rein technische Fertigkeit die Ursprünglichkeit der Erfindung.

*Prag. Die von mir früher schon angekündigte Uraufführung der neuen Oper „Brouček“ des auch in Deutschland bekannten und erfolgreichen tschechischen Tondichters Janáček fand Ende April im hiesigen tschechischen Nationaltheater statt. Der äußere Erfolg des mit seinem vollständigen Titel „Die Ausflüge des Herrn Brouček“ lautenden Bühnenspieles war ein dem großen Ereignis einer heimischen Uraufführung entsprechender. Das Opernbuch dieser neuen Bühnenschöpfung Janáčeks bedeutet die Abkehr von der gegenwärtig den Opernstil noch immer ungeschmälert beherrschenden veristischen Richtung: denn es spielt im Reiche der Phantasie und des Traumes. Janáčeks Musik zeigt sich auch diesem Stil gewachsen und erhebt sich in einzelnen Bildern zu bedeutender musikalischer Höhe; ihr Hauptvorzug ist Ursprünglichkeit der thematischen Erfindung und Natürlichkeit des musikalischen Ausdruckes.

Notizen

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Berlin. Im Alter von 47 Jahren ist hier nach kurzer Krankheit der Schriftsteller Dr. Karl Storck gestorben. Er war Redakteur des „Türmer". Sein Arbeitsgebiet war Musikgeschichte, Kunstgeschichte und Literaturgeschichte.

*Berlin. Die Akademie der Künste schreibt soeben ihren Wettbewerb um den Preis der Giacomo Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler aus. Die Arbeiten müssen bis zum 10. Juli 1920 eingereicht sein. Näheres durch den Senat, Sektion für Musik.

*Bochum. Der Stifter des 6. Hauptpreises zum Frankfurter Kaiserpreissingen (1913), Kommerzienrat Pagenstecher in Neuyork, hat neuerdings dem Inhaber dieses Preises, dem Männer-Gesangverein „Schlägel und Eisen", in Anerkennung seiner Leistungen während des Krieges ein Ehrengeschenk von 20 000 Mark überwiesen.

*Bochum. Der Stifter des 6. Hauptpreises zum Frankfurter Kaiserpreissingen 1913, Kommerzienrat Pagenstecher in New York, hat neuerdings dem Inhaber dieses Preises, dem Männer-Gesangverein „Schlägel und Eisen", in Anerkennung seiner Leistungen während des Krieges ein Ehrengeschenk von 20000 M. überwiesen.

Chemnitz. Generalmusikdirektor Oskar Malata, der musikalische Oberleiter der Oper und der städtischen Konzerte, beging am 15. Mai die Feier seiner 25jährigen Dirigententätigkeit.

*Danzig. Der Danziger Musikschriftsteller Hugo Sočnik arbeitet an einer großen Reger-Biographie. Er bittet alle, die biographisch nutzbares Material über den verstorbenen Künstler besitzen, seien es Konzertprogramme, Kritiken, insbesondere aber Manuskripte und Briefe, ihm davon an seine Adresse: Danzig, Sandgrube 28a, Mitteilung zu machen, damit ein möglichst umfassendes Bild des Wirkens und Schaffens von Max Reger gegeben werden kann.

*Danzig. Hier hat sich aut Anregung des Musikkritikers Hugo Sočnik eine Philharmonische Gesellschaft gegründet. Sie veranstaltet im nächsten Winter sechs große Symphoniekonzerte mit Solisten unter Leitung von Henry Prins.

Darmstadt. Dr. Friedrich Noack hat sich an der Technischen Hochschule als Privatdozent für Musikwissenschaft und Redekunst niedergelassen.

*Düsseldorf. Kapellmeister Alfred Fröhlich ist aus dem Verbande des hiesigen Stadttheaters ausgeschieden.

*Essen. Professor Max Fiedler, städtischer Musikdirektor in Essen, wurde zur Leitung zweier Konzerte nach Turin eingeladen, woselbst er u. a. Brahms 1. Sinfonie (Op. 68) und Rich. Strauß' „Heldenleben" dirigieren wird.

*Essen. Ende Juni wird Artur Nikisch (Leipzig) auch unserer Industriestadt einen Besuch abstatten, um auf Einladung des Vereins Essener Presse ein Konzert mit dem städtischen Orchester zu dirigieren.

*Graz. Die Schule des „Steiermärkischen Musikvereines", der auf einen mehr als 100jährigen Bestand zurückblickt und Beziehungen zu vielen Größen der Tonkunst hat — Schubert widmete ihm seine H-Moll-Symphonie — wurde zum Konservatorium befördert. Die Verleihung dieses Titels durch das Unterrichtsministerium war die selbstverständliche Folgerung aus der Tatsache, daß der Lehrplan der Anstalt schon lange dem eines Konservatoriums ebenbürtig war. Direktor des Konservatoriums ist der Komponist und Musikforscher Dr. Roderich von Mojsisovics, der vor Jahren auch in Leipzig als Redakteur des „Musikalischen Wochenblattes" wirkte.

Hannover. Das Opernhaus bereitet einen Mozartzyklus in moderner Bühnenkunst vor.

Helsingfors. An der Finnischen Staatsoper ist zum erstenmal „Lohengrin" unter der Leitung des Generalmusikdirektors Mikorey mit großem Beifall aufgeführt worden.

Königsberg. Der Bund für Neue Tonkunst E. V. veranstaltete am 14. Mai einen Kammermusikabend (Reger-Trio Op. 102 und Pfitzners Trio Op. 8) unter Mitwirkung des Schnabel-Flesch-Becker-Trios. Am 20. Mai ein Orchesterkonzert, Solist A. Schröder; am 23. Mai wurde im Stadttheater Thuilles Oper „Lobetanz" aufgeführt.

Leipzig. Anläßlich des vom 19.—21. Juni hier stattfindenden 8. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft tagt auch der Kirchenchorverband der ev.-luth. Landeskirche Sachsens. Zur gleichen Zeit veranstaltet der Zentralausschuß des Ev. Kirchengesangvereins für Deutschland eine Zusammenkunft seiner Mitglieder.

*Leipzig. Paul Graener vollendete soeben eine Suite für großes Orchester „Aus dem Reiche des Pan". Das Werk wird zu Beginn der neuen Konzertsaison unter Leitung von Dr. Peter Raabe zur Uraufführung gelangen.

Leipzig. Das achte deutsche Bachfest wird am 19. bis 21. Juni in Form von drei Kirchenkonzerten in der Thomaskirche, einem Orchesterkonzert und einer Kammermusik im Gewandhaus gehalten, aufgeführt werden. Die Leitung liegt wieder in den Händen von Thomaskantor Professor Karl Straube. Den Chor stellen der Leipziger Bach-Verein und der Thomanerchor, das Orchester des Gewandhauses. Solisten sind die Damen Maria Pos-Carloforti, Ilse Helling-Rosenthal, Martha Adam (Gesang), die Herren Dr. Wolfgang Rosenthal, Hans Lißmann, Oskar Laßner (Gesang), Adolph Busch (Violine), Josef Pembaur d. Jg. (Klavier), Günther Ramin (Orgel).

Mainz. Der hier neu begründete Verein für Kunst und Literatur veranstaltet demnächst eine Beethovenwoche, in der sämtliche Streichquartette aufgeführt werden. Die Ausführung übernimmt das Busch-Quartett.

*Mannheim. Für den aus dem Verbande der Hochschule für Musik ausgeschiedenen Cellisten Siegfried Rehberg wurde als Lehrer für Violoncellospiel Walter Kötscher an die Hochschule für Musik verpflichtet. Kötscher war am Konservatorium zu Weimar von 1911 bis 1914 Solocellist im Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel und Lehrer am dortigen Konservatorium. Nach dem Kriege vollendete er seine Studien bei Professor Hugo Becker-Berlin.

Ferner ist es der Anstaltsleitung gelungen, an Stelle des verstorbenen Gesangslehrers Georg Keller in dem Konzert- und Oratoriensänger Hermann Gausche eine hervorragende Lehrkraft für das Gesangsfach zu gewinnen. Gausche war bisher am Städtischen Konservatorium in Straßburg unter Hans Pfitzner tätig.

Mühlhausen i. Th. Der Archidiakonus Thiele hat einen unbekannten Brief Johann Sebastian Bachs vom 21. Mai 1735 gefunden. In dem Schreiben, das an den damaligen Bürgermeister Christian Petri gerichtet ist, bedankt sich Bach für die Mitteilung, daß sein Sohn Johann Gottfried Bernhard zur Probe für die Organistenstelle an der Marienkirche zugelassen sei. Der

junge Bach hat diese Stelle später erhalten und sie bis zu seiner Übersiedelung nach Sangerhausen versehen.

*Prag. Hier ist am 1. Mai im Alter von 65 Jahren der Cellist und langjährige Professor am hiesigen Konservatorium Hans Wihan gestorben. Wihan, der auch als Cellist des seinerzeit berühmten „Böhmischen Streichquartettes" tätig war, war im Auslande ebenso geschätzt wie in seiner Heimat. Vor seiner Berufung an das Prager Konservatorium wirkte er am „Mozarteum" in Salzburg, dann in Nizza, später als Solist des Bilse-Orchesters in Berlin, an der Hofkapelle in München und im Kammerquartette König Ludwigs des II.

*Prag. Für die mit 1. September 1920 in Aussicht genommene Eröffnung der neuen „Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag" (deutsches Konservatorium der Musik für die tschechoslowakische Republik) werden noch folgende unbesetzte Lehrstellen ausgeschrieben: Je eine Lehrstelle für die Hauptfächer Violine, Cello, Kontrabaß, Harfe, Flöte, Oboë, Klarinette, Fagott, Sologesang (männliche Abteilung), Chorgesang und Chorleitung; ferner eine Lehrstelle für Schauspielkunst; dann mehrere Lehrstellen für obligates Klavier, je eine Lehrstelle für obligate Nebenfächer (Kunst-, Kulturgeschichte, Tschechisch, Italienisch, Französisch) und schließlich eine Kanzleistelle für Buch- und Kassaführung (Halbtagsarbeit) sowie eine Dienerstelle. Dienstantrittstag für alle Stellen ist der 1. September 1920.

*Siegen. Am 15. Mai verschied infolge Lungenentzündung der Musikdirektor Ludwig Kreutzer im Alter von 54 Jahren. Als tüchtiger Chormeister bekannt, leitete er sieben Männer- und zwei gemischte Chöre. Durch sein Hinscheiden verliert das Siegerland seinen letzten Musikdirektor.

Stuttgart. Max Pauer, der Pianist und Direktor des hiesigen Konservatoriums, hat einen Ruf an die Hochschule für Musik nach Berlin erhalten.
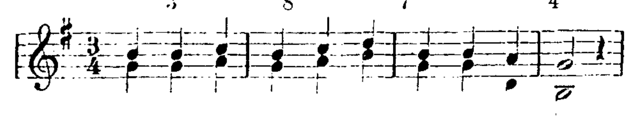
*Weimar. Anläßlich der 150. Wiederkehr des Geburtstages Beethovens findet im Deutschen Nationaltheater zu Weimar im Dezember d. J. ein geschlossener Beethoven-Zyklus statt, in welchem die sämtlichen Symphonien Beethovens, sowie Kammermusikwerke zur Aufführung gelangen. Als Solisten wurden bereits verpflichtet die Herren Professor Carl Flesch, der das Violinkonzert spielen wird, und Edwin Fischer, der das Es-Dur-Klavierkonzert vortragen wird. Den Beschluß bildet eine Aufführung von Fidelio. — Professor Hinze-Reinhold, der Leiter der Staatlichen Musikschule hat zum Herbst 1921 sein Amt wegen Schwierigkeiten mit der Lehrerschaft niedergelegt.
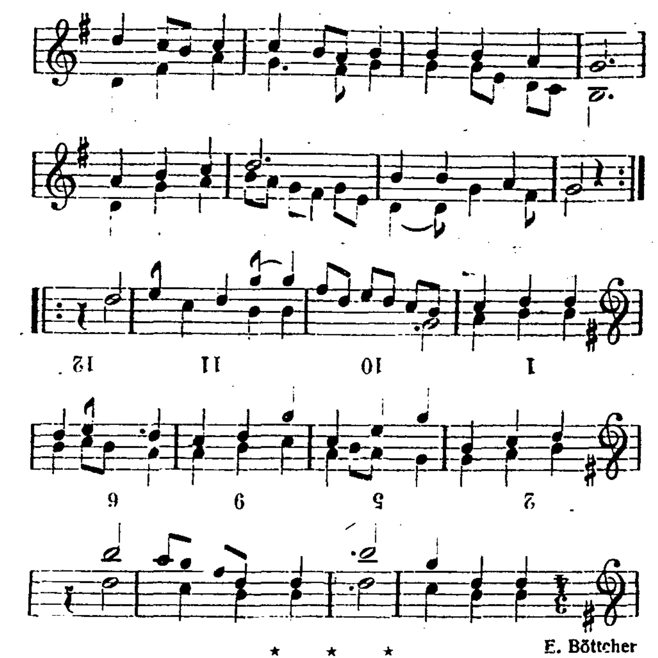
Zürich. Kapellmeister Dr. Volkmar Andreae ist eingeladen worden, in Turin zwei Orchesterkonzerte zu leiten, wobei fast ausschließlich deutsche Musik, u. a. Schubert, Weber, R. Strauß, gespielt werden soll.

Scherzecke

Musikalisches Scherzrätsel

Wie sind die Takte nachstehenden kleinen Musikstückes umzustellen, damit ein bekanntes Volksliedchen daraus entsteht?





* * *

E. Böttcher

Ein guter Mensch: „Wo gehst Du denn hin?" — „Zur Redaktion, die hat mir unter dem Ausdruck lebhaften Bedauerns meine Einsendung zurückgeschickt und da möchte ich sie bitten, sich die Sache nicht gar so sehr zu Herzen zu nehmen." —

Briefkasten

G. Thaudt, Stollberg. Autor dieser kleinen Sachen scheint noch ziemlich jung zu sein, hat aber Talent und sucht den Weg zur guten Musik. Seine Schreibweise ist noch ungeschickt, doch vermeidet sie jede unfeine Wendung. Es bedarf hier dringend der Führung eines guten Lehrers. Selbstunterricht ist hier nicht am Platze. Dazu fleißiges Studium der guten Musikliteratur.

Schriftleitungsvermerk

Konservator G. Kinsky in Köln bittet um Aufnahme folgenden Hinweises: Der im 1. Märzheft erschienene Aufsatz „Zur Geschichte der Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik" bedarf insofern der Richtigstellung, als der darin mitgeteilte Verlagsvertrag vom 26. März 1834 nicht die erste Veröffentlichung dieser Urkunde bildet. Wie sich nachträglich herausgestellt hat, ist der — allerdings auf eine andere Quelle zurückgehende — erste Abdruck des Kontrakts bereits 1907 im 8. Jahrgang der „Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft" erfolgt, und zwar in dem Aufsatz „Zur Entstehungsgeschichte der Schumannischen Zeitschrift für Musik" von Gustav Wustmann. Als Vorlage benutzte Wustmann das im Leipziger Ratsarchiv aufbewahrte, von den Kontrahenten unterschriebene Original des Schriftstücks.

Herr M. Kaufmann, Karlsbad N 58 sucht für eine Arbeit „Goethes Verkehr mit musikalischen Personen" die Komposition zu dem Goetheschen Gedicht „Mignons Sehnsucht" von Wenzl Johann Tomaschek, der Kapellmeister beim Grafen Bugnoi war.
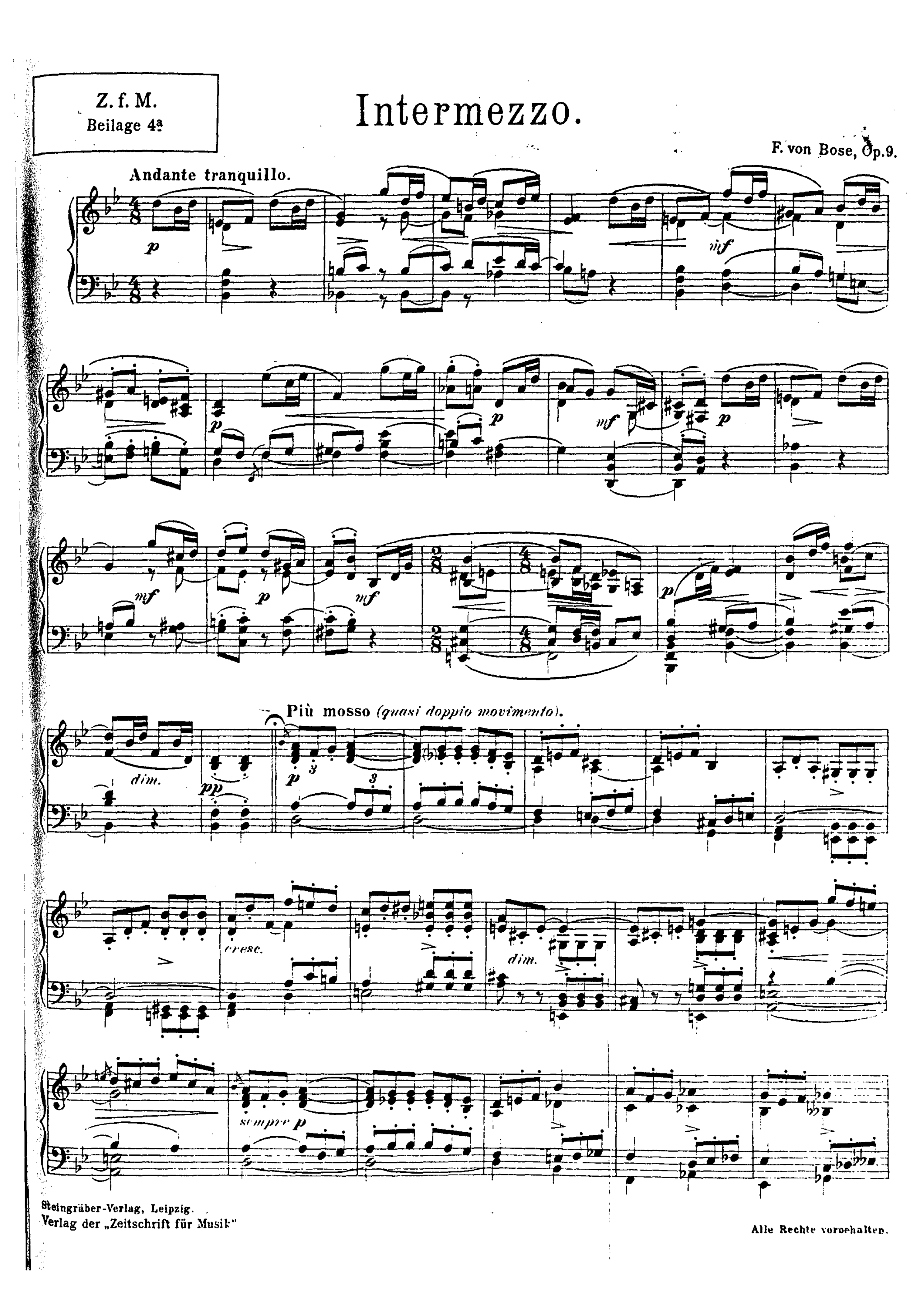
Das zweite Aprilheft ist vergriffen. Wir liefern statt dessen das zweite Märzheft.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig
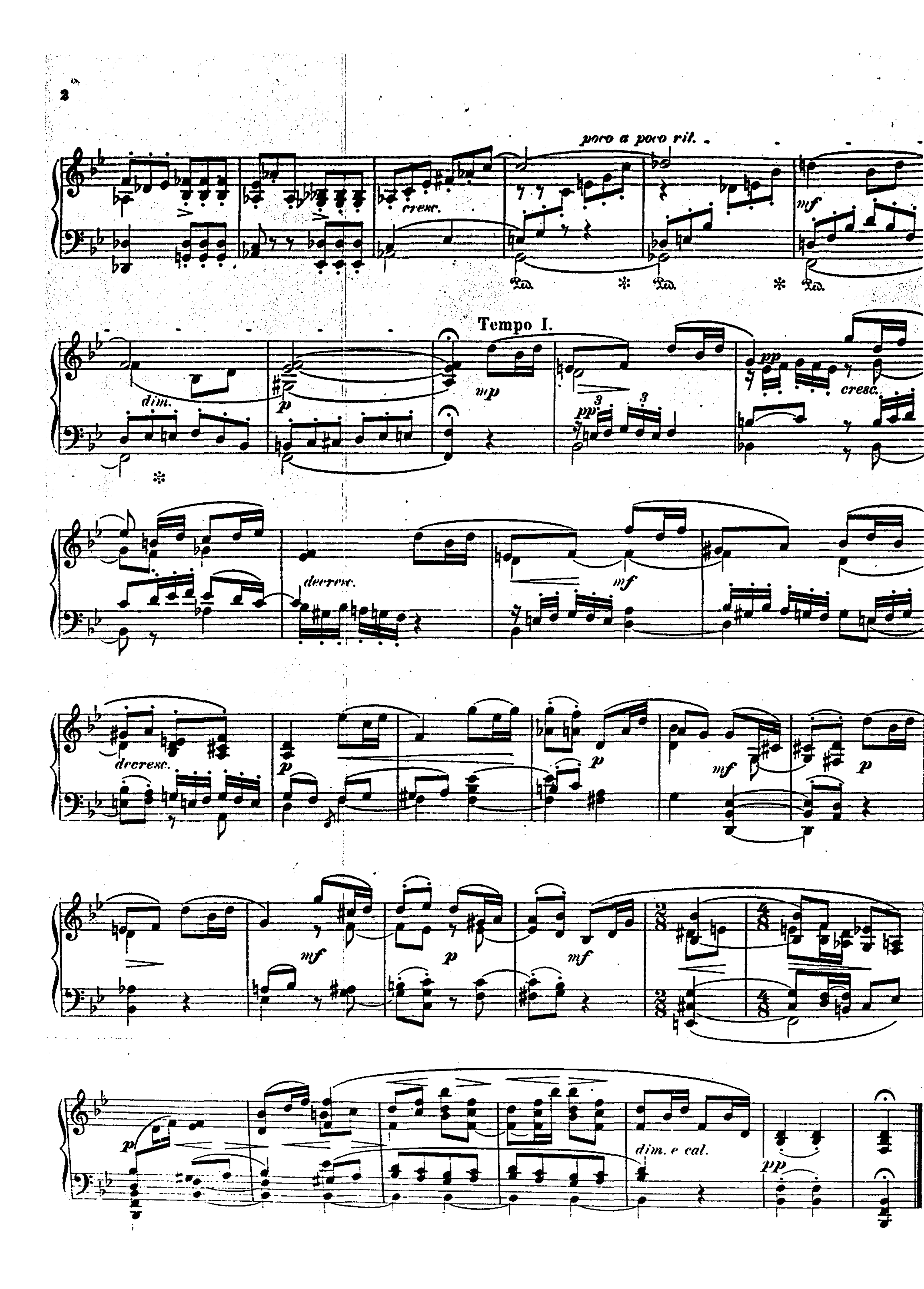
Z. f. M.
Beilage 4a
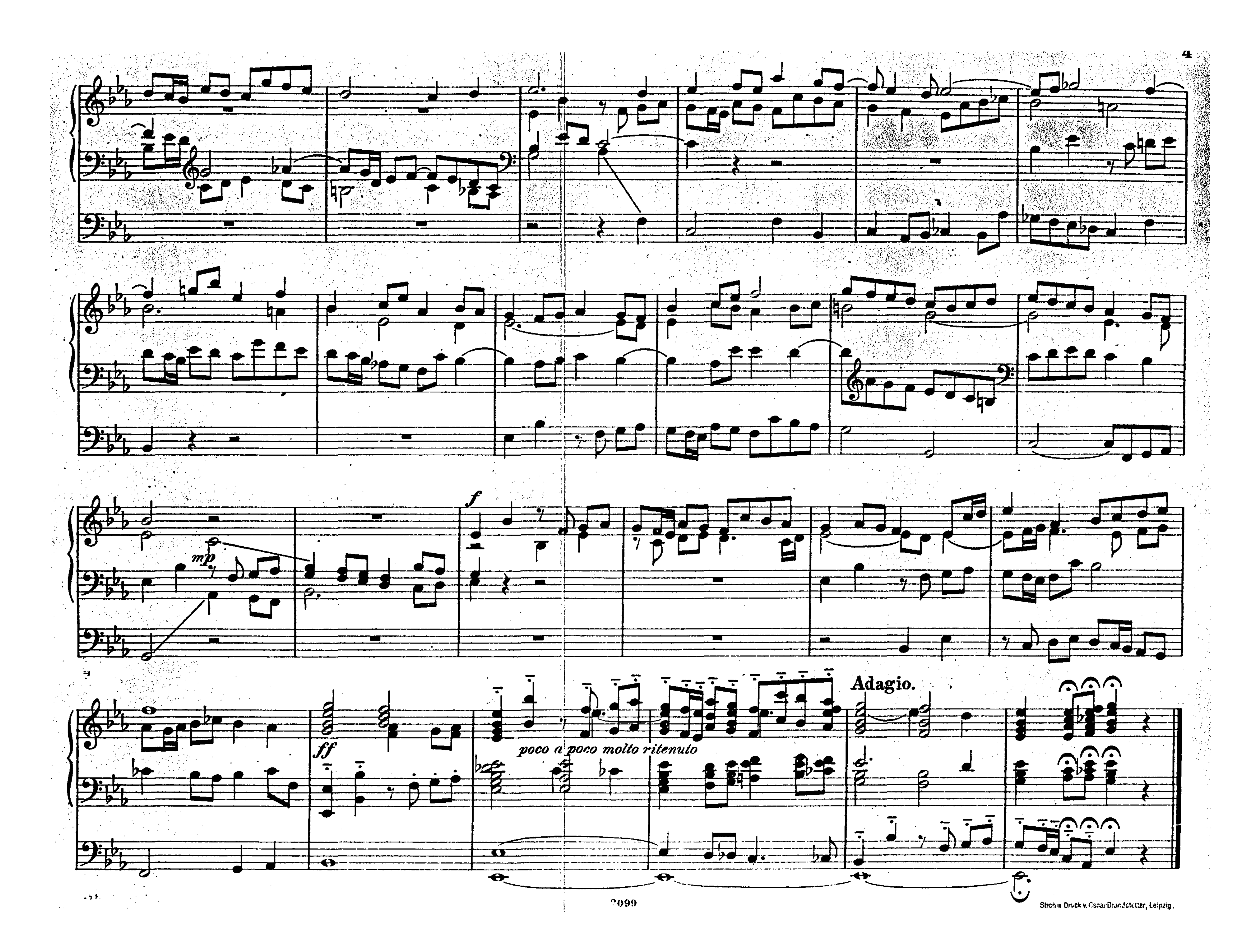
Intermezzo.

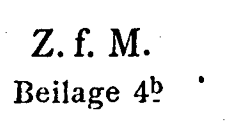
F. von Bose, Op. 9.



Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik"
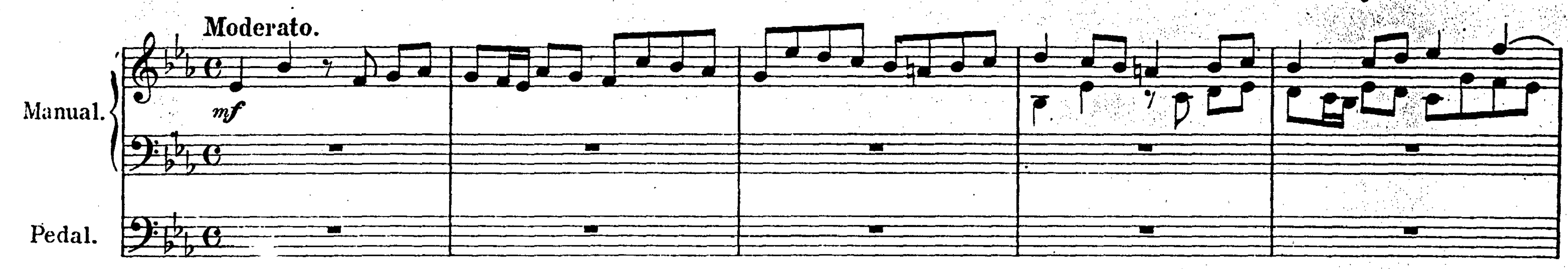

poco a poco rit.
cresc.
dim.
Tempo I.
mp
pp
p
cresc.
decresc.
mf
decresc.
p
mf
p
mf
p
mf
p
dim. e cal.
pp
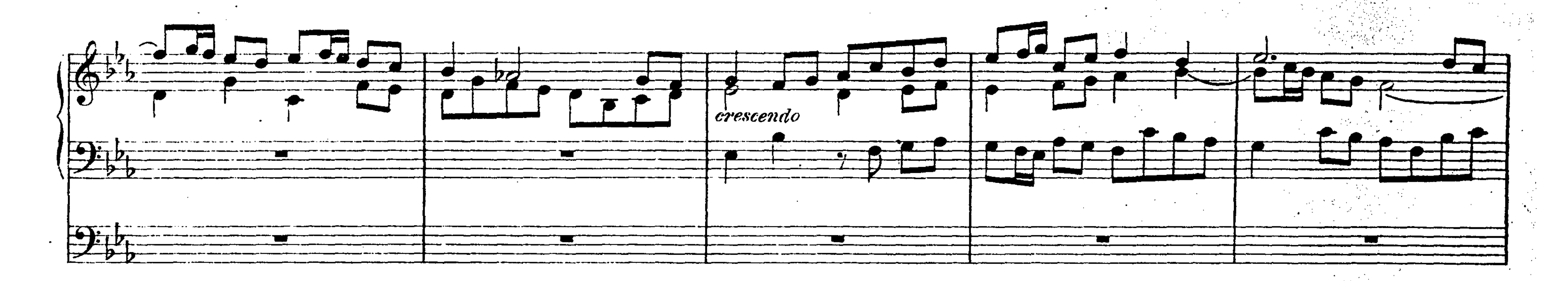

4
mp
f
ff
poco a poco molto ritenuto
Adagio.
2099
Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.
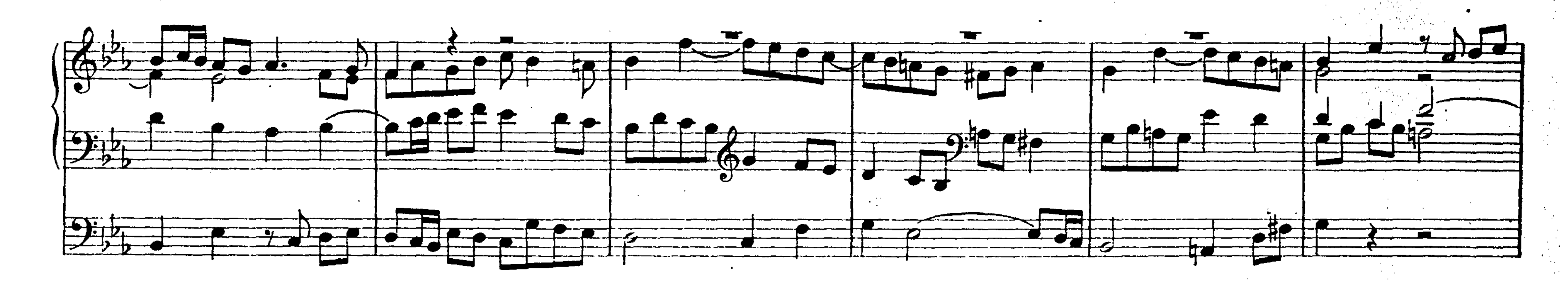


FUGA.

Fridthjov Anderssen.







Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M. 5.—. Nach dem Auslande M. 20.— Bei Zusendung vom Verlag 1.50 M. für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt M. 2.—, für das Ausland M. 4.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag – Verantwortlicher Schriftleiter *Wolfgang Lenk.* Für den Anzeigenteil verantwortlich *Oswald Müller.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 12 | *Leipzig, Mittwoch, den 16. Juni* | 2. Juniheft 1920

Was kann Bach uns heute bedeuten?

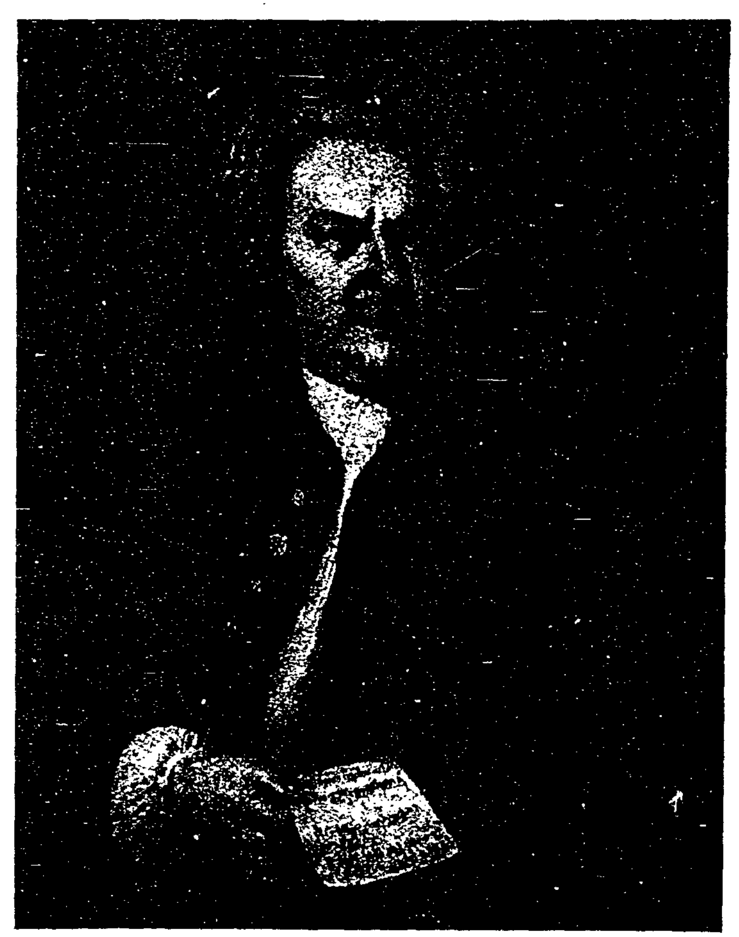
Zum achten deutschen Bachfeste in Leipzig (19.—21. Juni 1920)

Von Dr. Alfred Heuß

Nach diesem furchtbaren Krieg, der schließlich über Sein oder Nichtsein des deutschen Volkes entscheidet, sich die Frage vorzulegen: Was kann Bach uns heute bedeuten, muß von ganz besonderem Werte sein. Wohin wir blicken, in Kunst und Leben, in Fragen der Allgemeinheit wie der individuellen Persönlichkeit, erblicken wir eine hemmungslose Zersetzung, die natürlich schon lange vor dem Kriege sich vorbereitete und ihre Wirkung ausübte, aber doch erst durch den Krieg und seine Folgen zwanglos zur Äußerung gelangen konnte. Im Grunde genommen steht heute nichts fest, und zwar nicht etwa deshalb, weil es nichts Festes gäbe, sondern weil man selbst dem Festesten nicht mit Festigkeit, sondern mit Unsicherheit, einem erschütterten Glauben gegenübersteht, zum Festen nicht jene starken, ungebrochenen Beziehungen hat, die ihrerseits wieder das Gefühl einer überzeugenden Sicherheit hervorrufen könnten. Auch über die Stellung unserer Zeit zu Sebastian Bach und seine Kunst darf man sich keinen Illusionen hingeben. Es ist sicher, daß das Kapitel Bach in der ganzen Kunstpflege der letzten Jahrzehnte eines der immerhin erfreulichsten ist, und zwar weit weniger deshalb, weil Bach in immer breitere Kreise gedrungen ist und seine Werke eine ungeahnte Verbreitung gefunden haben, sondern weil vielleicht über keinen großen Mann einer früheren Zeit in der Erkenntnis seiner künstlerischen Persönlichkeit in den letzten Jahrzehnten mehr Positives zutage gefördert worden ist, wie über Bach; und Derartiges weist, wenn es schließlich auch das Verdienst Einzelner ist, auf eine innerliche Beschäftigung hin. Aber hier darf man wirklich nicht stehen bleiben, wenn man sich nicht als ein seichter Lobredner unserer Zeit ausweisen will, sondern man richte seinen Blick auf unser modernes Musikleben als solches, und hier wieder auf die eigentlich modernen Bestrebungen der tonkünstlerischen Produktion und frage — wobei man sich im übrigen zu ihr stellen kann wie man will — mit ruhig-sicherem Blick, ob etwas vom Wesen Bachscher Kunstauffassung in ihr zu spüren sei. Und da nun einmal Bach das Festeste, Unerschütterlichste ausmacht, das es in der Tonkunst gibt und so lange geben wird, als überhaupt eine auf innersten musikalischen Gesetzen sich gründende Tonkunst existiert, so haben wir uns hier lediglich die Frage zu stellen, was Bach eigentlich ist. Was er uns durch dieses Sein bedeuten kann, ergibt sich mit einer gewissen Sicherheit dann von selbst.

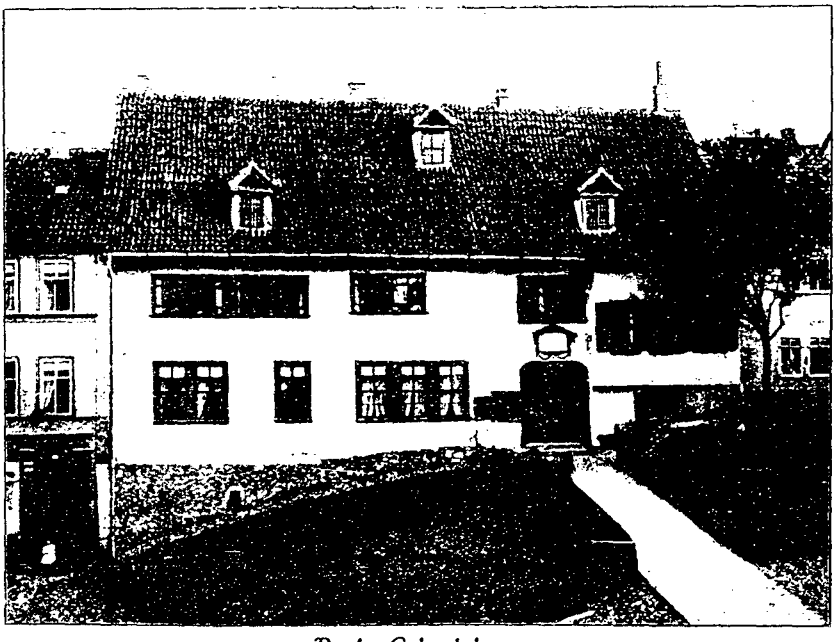
Alle echte Kunst wurzelt im Glauben. Die Formen, auch der Inhalt des Glaubens wechseln, gleich bleibt sich aber die Art der Intensität, der Stärke, der Kraft, mit der sich ein Künstler seinem Glauben hinzugeben vermag. Die Intensität eines Glaubens ist deshalb auch nicht etwa historisch be-

dingt, indem es weder auf die Form noch auf den speziellen Inhalt, wohl aber gerade auf die Intensität selbst ankommt. Bach lebte in einer Zeit, in der der protestantische Glauben wenig Feuer mehr besaß, starke Verknöcherungen aufwies und zudem rationalistische Formen anzunehmen begonnen hatte, sein Glaube konnte aber weder feuriger noch tiefsinniger sein, auch wenn er im Reformationszeitalter gelebt hätte, und träte — die Möglichkeit des Zustandekommens eines Mannes wie Bach vorausgesezt — er heute auf, so wäre die Intensität seines als solchen anders gearteten Glaubens keineswegs geringer als vor zweihundert Jahren. So ist es denn völlig verkehrt, weil ganz unphilosophisch gedacht, wenn öfters, gerade auch von heutigen Künstlern gesagt wird: Ja, Bach hatte es hierin eben gut; er konnte noch ohne weiteres glauben. Als ob eine Menge der zeitgenössischen Musiker, die etwa mit leichtfertigster Kirchenmusik aufwarteten, in diesem Fall nicht ebensogut glauben konnten! Die Intensität eines Glaubens ist das Ausschlaggebende, das wirklich Seiende von hier aus ist denn auch der Bachsche Glaube zunächst zu betrachten, die Beschaffenheit des Glaubens kommt an zweiter Stelle.



Das Bach-Bildnis der Leipziger Thomasschule
im Verlag Breitkopf & Härtel

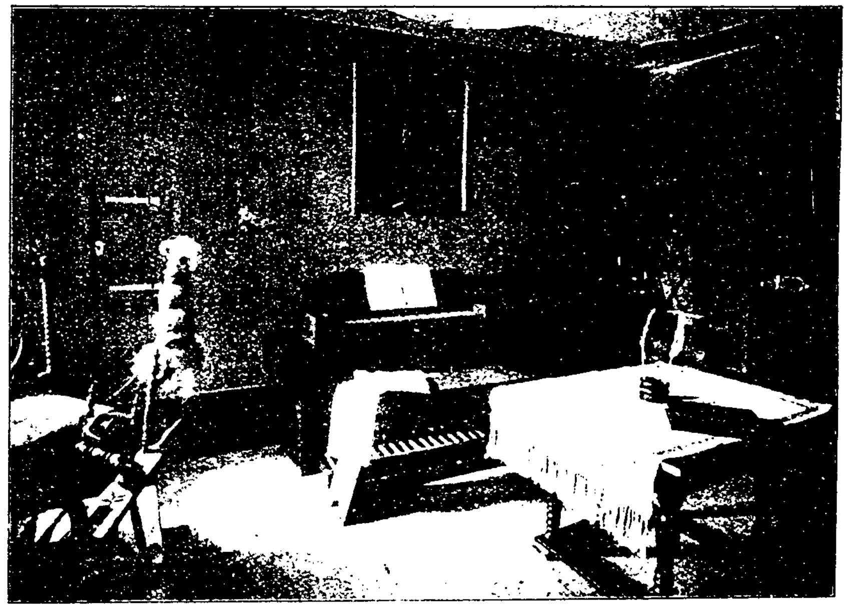
Da gewahren wir nun, daß Bach das intensivste Bedürfnis zu glauben empfand, weil der Glaube der Felsen war, auf dem sein ungeheures Gefühlsleben mit seiner gewaltigen Spannweite den sichersten Untergrund erhielt. Glauben heißt deshalb, einen unerschütterlichen Grund haben, den niemand nötiger braucht als der wahre Künstler, weil sein Wirken ja schließlich darin besteht, in seiner Kunst eine Welt also etwas denkbar Festgegründetes aufzurichten. Nähern wir uns nun von dieser Seite dem Bachschen Kunstwerk, so erkennen wir nun, daß keines großen Musikers Welt derart unerschütterlichen Grund und zugleich eine so große Mannigfaltigkeit aufweist wie die Bachsche. Man tut sofort einen tiefen Blick in diese Welt, wenn man sich



Bachs Geburtshaus

lediglich einmal mit Bachs Themen als solchen beschäftigt. Sie stehen in einer derartigen Abgeschlossenheit, in sich gegründeten Festigkeit vor uns, daß jeder Versuch einer nur rein musikalischen Erklärung — die nur Mittel zum Zweck sein kann — sich geradezu kindisch ausnimmt. Die Bachschen Themen, ob vokal oder instrumental, können ganz auf sich allein gestellt werden, was in diesem Maße bei keinem anderen Meister möglich ist. Sie tragen, vom Herzblut ihres Schöpfers genährt, eine glaubenssichere Welt in sich, sie w e r d e n nicht, sie wollen sich auch nicht — in der Durchführung beweisen, sondern sie s i n d, und sie erproben ihr S e i n, ihre Existenz im Verlauf des Stücks, weshalb denn auch für diese Themen das kontrapunktische Durchführungsprinzip, d. h. dasjenige, das das g a n z e Individuum, nicht seine einzelnen, kritisch zergliederten Teile, in den Fluß der Dinge, der Entwicklung stellt, die im innersten Sinn gegebene und notwendige für Bach ist. Diese Themen mit ihrer unbedingten Glaubenssicherheit können sich auf sich verlassen, und es ist denn auch von hier aus wohl zu verstehen, warum die polyphon gesetzmäßige Mehrstimmigkeit die Erucht des im Glauben verankerten Mittelalters war, dieses sich ganz unmöglich auf die vorläufig noch völlig vagen Fluten der Harmonieerfassung hätte begeben können. Bach erfüllt in diesem Sinn auch geradezu das Mittelalter in musikalischer Beziehung, denn schließlich waren die letzten Konsequenzen dieses musikalisch noch unfertigen Zeitalters nur von einem Manne zu ziehen, der das Dumpfe, Triebmäßige desselben von der Grundlage der neuen Kunst, des neuen Glaubens durchleuchtete, zugleich aber die Quellen der mittelalterlichen Glaubenspolyphonie über mehr als ein Jahrhundert musikalisch einschneidender Entwicklung weg noch rauschen hörte. Denn das erscheint als eines der tiefsten Geheimnisse von Bachs Polyphonie, daß sie über die seiner Zeit und des ganzen 17. Jahrhunderts hinüber in die mittelalterliche greift, ohne daß Bach von ihr praktische Kunde gehabt hätte. Dafür liegt der Grund in Bachs nach den festesten und tiefsten Grundlagen hinzielendem Glauben. Ihm mußte sich da das strenge und doch wieder in seiner Alleinherrschaft mit selbstverständlicher Kraft sich

Bachs Geburtszimmer



Bachs Wohnzimmer

äußernde mehrstimmige Prinzip des Mittelalters divinatorisch erschließen.

Daß nun Bachs Glaubensbedürfnis dort sich hineingrub, wo es den für die damalige Zeit festesten Grund fand, im christlichen Glauben lutherischer Prägung, das ergab sich mit innerer Notwendigkeit. Nur muß man sich darüber klar sein, daß das damalige offizielle Christentum nie und nimmer das Bachsche war, dieses sich vielmehr durch Vermittlung des damaligen Pietismus auf das eigentliche Luthertum stützte, von da weiter aber bis zum feurigen Christusglauben des Urchristentums drang. Wer in der Lage ist, Bachs gewaltigstes Werk, seine H-Moll-Messe, als eine großartige, bis ins Einzelne gehende Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben zu verstehen, weiß, wie auch der „Inhalt" von Bachs Glauben beschaffen war. Es ist ein Jesus- und Christusglauben zugleich, d. h. sowohl menschlich wie göttlich, fest in dieser Erde gegründet bei aller metaphysischen Spannweite. Das gibt dieser Musik auch ihren menschlichen und übermenschlichen Charakter zugleich, wie auch Bach der letzte Komponist sein konnte, der ohne geringsten Anstoß weltliche Werke zu geistlichen machte, worin wieder nichts anderes als ein Stück Mittelalter zum Abschluß gelangte. Bach wurzelte schließlich in dem Glauben an die göttliche Herkunft der Menschennatur, die nun aber auch mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln in aller Kraft daran gehen muß, sich dieser Herkunft würdig zu erweisen, und zwar nicht, um das Menschliche etwa zu überwinden, sondern um es zu reinigen und zu läutern. Das ist ein Glaube, der schließlich an keine besondere Religion mehr gebunden ist, sondern sich an eine ganze, höher geartete Menschheit wendet, was denn auch begreiflich macht, warum Bach, so tief er im Protestantismus als solchem wurzelt, der universalste Musiker zu werden beginnt. Denn hier, mit seinem festen Glauben an eine göttliche Bestimmung des Menschengeschlechts, setzte Bach mit seiner Kunst ein, er wollte das Seinige zur Läuterung desselben beitragen. Sein Signum: Soli Deo gloria, trägt auch tief menschliche Züge.

Große Männer des Glaubens sind nun aber immer auch Geisteshelden. Sie brauchen den Geist schon deshalb, um ihren Glauben als wahr zu erkennen, ihn die Feuerprobe des Geistes bestehen zu lassen, wodurch er auch erst jene felsenfeste Sicherheit erhält, daß auf ihr das Lebenswerk gegründet werden kann. Der Glaube allein tut's da wahrlich nicht, und betreffe es gerade auch den Glauben an sich selbst. Und wenn ein großer Künstler diesen geistgehärteten Glauben an sich nötig hatte, so war es Bach. Schließlich ist es denn doch bei einem derart großen Manne und Künstler noch nie vorgekommen, daß er trotz seines beträchtlich langen Lebens gar keine Wirkung nach außen ausübte, bei seinem Tode lediglich in den Köpfen einiger Schüler lebte, die dabei von der eigentlichen Bedeutung ihres Lehrers kaum einen Begriff hatten. Dabei war Bach durchaus kein Mann, der sich der Welt verschlossen und keine seiner Bedeutung entsprechende Rolle hätte spielen wollen. Bernhard Friedrich Richter sagt mit tiefem Recht, daß Bach im ersten Jahrzehnt seines Leipziger Wirkens mit Werken, eines bedeutsamer wie das andere, sich den Erfolg erzwingen wollte. Er blieb aus. Werk über Werk mußte Bach in seinem Pult verschließen, er sah zudem eine neue, von seiner Kunst sich abwendende Entwicklung in der Tonkunst sich geltend machen. Sollte sein Schaffen im weiteren Sinn wirklich nutzlos gewesen sein? Es ist sicher eine der psychologisch verfehltesten Bemerkungen Schweitzers in seinem grundlegenden Bachwerk, daß der Meister sich über seine Bedeutung nicht im geringsten bewußt gewesen sei und sich deshalb über seine Stellung in der Nachwelt keine Gedanken gemacht habe. Da hätte Bach zunächst einmal nicht den durchdringend klaren Geist, der Echtestes vom Echten schied, besitzen dürfen, noch den Glauben an das Resurrexit des sanctus spiritus. Und so hat auch Bach im festen Vertrauen auf diesen Erscheinungstag gerade im letzten Jahrzehnt viele seiner Werke immer wieder revidiert.

Was bedeutet aber Schicksal und Auferstehung der Werke Bachs gerade heute für uns? Daß das Echteste im deutschen Volk unmöglich untergehen kann, sondern leben wird. Auf Jahrzehnte wird Deutschland auf die Seite gedrückt sein, sein Schicksal ist so unbestimmt wie das der nach seinem Tode in alle Richtungen zerstreuten Werke Bachs. Hat das deutsche Volk noch etwas von Bachschem Glauben und Bachschem Geist in sich, dann muß es auch wissen, daß ihm trotz ungünstigster Verhältnisse eine neue Zukunft aufblühen wird. Wann und wie, das wußte Bach so wenig als wir es wissen. Noch spielen die Winde mit uns.

Und nun auch noch zum eigentlichen Künstler Bach. Es ist uns letzthin — im Bachjahrbuch für 1918 — ein ganz besonderes Wort Bachs über seine Kunstauffassung übermittelt worden. Der Meister pflegte zu sagen: Es muß alles möglich zu machen sein und wollte niemals von nicht angehen etwas wissen. Daraus spricht nicht nur der Lehrer, der es seinen Schülern nicht leicht macht, sondern sie härteste Nüsse knacken läßt, sondern auch der Meister für seine Person. Welche Renaissance-Kraftnatur tritt da plötzlich vor uns hin? Es darf für den Künstler nichts künstlerisch Unmögliches geben, oder, in Bachs so prächtig affirmativer Wendung: Es muß alles möglich zu machen sein. Freilich, wir konnten es

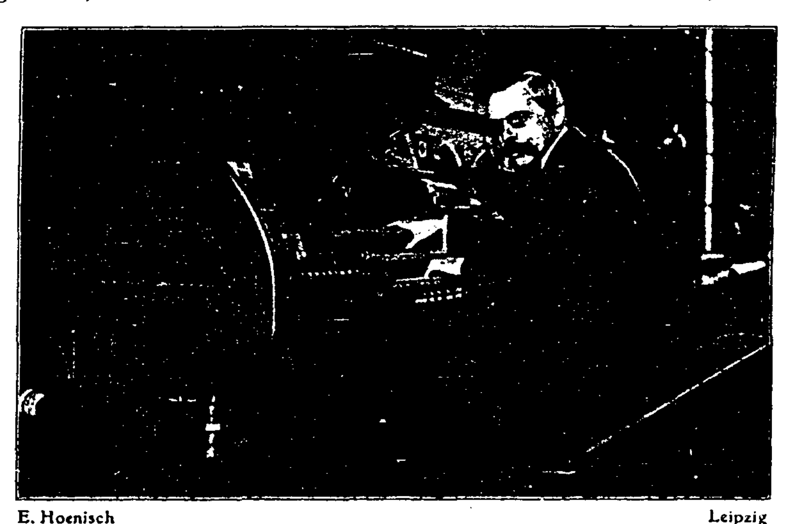
aus seinen Werken schon lange wissen, daß der Meister mit dieser Maxime arbeitete, aber über die besondere Kühnheit von Bachs renaissanceartiger Phantasiekraft hat man sich doch noch zu wenig Gedanken gemacht, weil sie mit einer so selbstverständlich wirkenden Künstlerschaft in die Erscheinung tritt. Wer aber in der Lage ist, vor allem seine Kantaten auf die in ihnen niedergelegten Phantasiebilder zu untersuchen, zudem aber von der Bachschen Lösung zu abstrahieren und von sich aus versucht, eine solche zu finden, der weiß, daß nächst Heinrich Schütz, dem deutschen Renaissancemusiker des 17. Jahrhunderts par excellence, kein Musiker jemals Kühneres gewagt und — durchgeführt hat. Es gibt tatsächlich nichts, wovor Bach zurückgeschreckt ist, und wäre es eine Vorstellung wie die, die Augen Gottes — in der Kantate: Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben — musikalisch zu geben. Es wirkt hier, gerade zur Bewältigung derartiger kühnster Vorstellungen, ein Dämon in Bach, der ihn nicht ruhen läßt, bis er das unmöglich Erscheinende künstlerisch möglich gemacht. Das führt auch zu einem weiteren Bachschen Künstlerwort und seiner Deutung: Genie ist Fleiß, ein Ausspruch, der seiner Nüchternheit wegen mit dem obigen nicht ohne weiteres zu harmonieren scheint, dennoch aber mit ihm enge zusammenhängt. Nicht an den gewöhnlichen Sitzfleiß, um den schließlich niemand herumkommt, der überhaupt etwas leisten will, dachte Bach bei seiner Definition des Genies, wohl aber an den Dämon, der den von der Natur zum Genie Ausersehenen nicht ruhen und rasten läßt, bis er die zunächst unmöglich erscheinende Lösung gefunden, und der Forderung: Es muß alles möglich zu machen sein, Genüge getan hat. Zu diesem dämonischen Fleiß gehören aber auch noch unsere zwei andern Instanzen: Festgegründeter Glauben und klarerkennender Geist. Und wenn das deutsche Volk mit dieser Bachschen Dreieinigkeit sich an das unermeßlich schwere Werk seiner Wiederaufrichtung macht, dann weiß es nicht nur, was Bach gerade für das heutige Deutschland bedeuten kann, sondern auch: Es muß alles zu machen möglich sein.

Glaube, Geist, dämonischer Fleiß.

Karl Straube

Von Organist Otto Beck, Leipzig

Unter den Musikstädten ist Leipzig heute vielleicht die am meisten beneidete. Und dies wegen jenes Dreigestirns, von dem aus das musikalische Leben dieser Stadt durchstrahlt wird, auf das sich die Blicke der Welt bewundernd richten: Nikisch — Lohse — Straube. Der größte Orchester-Meister der Symphonie und der Kammermusik, Nikisch, schwingt im alten berühmten Gewandhaus sein Zepter, indes der kongeniale Lohse unter seinem Taktstock am Augustusplatze das Wunderreich der Wagnerklänge zu blühendster Farbenpracht entzaubert. Ihnen reiht sich ebenbürtig der an, der heute der Kirchenmusik Leipzigs seinen deutlichen Einfluß aufdrückt als der Beherrscher, Interpret und nachschaffende Miterleber der Bachschen Tonschöpfungen: Karl Straube.



E. Hoenisch Leipzig

Prof. Straube an der Orgel der Thomaskirche

Als Professor Straube (geboren 1873 in Berlin) 1902 von Wesel, wohin er als Fünfundzwanzigjähriger auf seine erste Stelle am Willibrodi-Dom berufen worden war, nach Leipzig kam, ging ihm nur der Ruhm voraus, daß nunmehr an der Thomaskirchen-Orgel als Organist der erste Orgelvirtuos Deutschlands sitzen würde. Denn infolge der fabelhaften Technik und der genialen Registrierkunst übersahen die meisten, daß Leipzig einen Musiker und Künstler gewonnen hatte. Man staunte über sein ungeheures Können und schüttelte doch manchmal den Kopf, daß dieser Mann in der alten Bachstadt mit ihren ehrwürdigen Traditionen einen Bach spielte, der nahezu wie ein moderner Orgelmeister anmutete. Viele hielten das für Virtuosenraffinement. Wir aber, die bei ihm sitzen und lernen durften und denen er seine Auffassungen klarlegen konnte, während er sie der großen Öffentlichkeit gegenüber in seiner Bescheidenheit nie hervorkehrte, wissen: daß sein

Bachstil die Frucht davon war, wie er Bach innerlich erlebt hatte.

Man würde dem großen Orgelspieler Straube allerdings unrecht tun, wollte man ihn nur einseitig als Interpreten des größten Thomaskantors ansprechen. Ich habe unter seiner Leitung aus der Romantikerschule Rheinberg studiert und bin von ihm über die Franzosen Saint-Saëns und César Franck in die musikalische Sphäre der Modernen bis zu Reger hineingeführt worden. Die Stunden an der großen Saalorgel des Konservatoriums, an der er seit 1907 lehrt, waren Andachten. Oft habe ich nicht gewußt, was ich mehr bewundern sollte: sein großes Stilgefühl, das ihn vorgedruckte Phrasierungen einfach umändern ließ, weil die musikalische Logik und der ästhetische Instinkt ihn für seine eigene Bindung eine bessere Begründung finden ließen; oder seine unfehlbare Technik, mit der er dank glänzendster Schulung der Unabhängigkeit seiner Finger auf drei Manualen gleichzeitig spielte; oder sein fabelhaftes Gedächtnis, das ihn befähigte, aus der enorm mannigfaltigen Farbenskala seiner Registrierpalette die richtigen Lichter oder Klangschatten in seine Tongemälde einzusetzen. Wir haben mit glühender Begeisterung für diese Stunden gearbeitet, um seinen nicht geringen Anforderungen, denen er bei aller Strenge und pädagogischen Konsequenz doch das freundliche Wohlwollen des großdenkenden Menschen beizufügen wußte, nur ein geringes Lob abzuzwingen und waren früher als die große Öffentlichkeit davon überzeugt, daß dieser Lehrer ein gottbegnadeter Künstler war. Sein verstorbener Freund Max Reger hat das mehr als irgendein anderer erfahren. Denn nur den unnachahmlichen Wiedergaben Regerscher Werke durch Professor Straube dankt Reger fast ausschließlich seinen Ruhm als Orgelkomponist.

Daß Professor Straube mehr war als nur ein einseitiger Instrumental-Spezialist, bewies er bald, nachdem er 1903 die Leitung des Bach-Vereins übernommen hatte. Der große Organist entpuppte sich plötzlich als ein noch größerer Bach-Dirigent. Die Art, wie er seinen Chor zusammenreißt, wie er seine Auffassung den Stimmen mitzuteilen weiß, bis jeder Sänger das Werk nicht nur technisch, sondern auch seinem Inhalt und Geist nach beherrscht, ist einfach mustergültig. Nur so sind die aufsehenerregenden Erfolge zu verstehen, die er auf den weltberühmt gewordenen Bachfesten (1904, 1908, 1911 und 1914) erzielte. Nur so ist die ungeheure Anziehungskraft zu erklären, die die Weihestunden der Matthäus-Passion am Karfreitag auf Tausende von nah und fern ausüben.

Kein Wunder, daß Leipzig 1918 bei dem Tode des letzten Thomaskantors Professor Dr. Schreck nicht erst nach einem würdigen Nachfolger zu suchen brauchte. In Professor Straube war der Ersatz längst herangewachsen, der aus der Bachschen Ideenwelt heraus der gegebene Vermittler der genialen Tonsphäre des Altmeisters zu St. Thomae war. Die Thomasschule ist stolz auf ihren jetzigen Kantor. In der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit hat er den Chor der Alumnen nicht nur auf der alten glänzenden Höhe zu halten gewußt, sondern seinem Ruhmeskranze neue Ehren hinzugepflückt. Erst vor kurzer Zeit erging wieder eine Einladung an ihn, mit seiner Sängerschar in Schweden zu konzertieren.

Möchte diese unermüdliche Schöpfernatur, in deren Bild neben dem ausübenden Künstler nicht der Herausgeber der Choralvorspiele alter Meister, der Orgelwerke von Bach, Liszt und Reger neben Chorwerken von Bach und Händel zu vergessen ist, in ihrer genialen Schaffenskraft noch recht lange uns erhalten bleiben, ihm selbst zur Ehre, der Musikstadt Leipzig aber zum Segen und Ruhme.

Kirchenmusik und Kirchenmusiker in der neuen evangelischen Landeskirche

Von H. Oehlerking, Elberfeld

Die großen Umwälzungen im deutschen Staatsleben ziehen auch die Kirche in Mitleidenschaft. Die Möglichkeit der Trennung von Staat und Kirche liegt vor. Es gilt, alle der Kirche innewohnenden Kräfte zu beleben und einheitlich zusammenzufassen, wenn sie nicht in ihren Grundfesten tief erschüttert werden soll. Außerordentlich viel hat die Kirche der geistlichen Musik zu verdanken. Im Reformationszeitalter war es der Choral, der viele Gegner der neuen Lehre gewonnen hat. Der Musica sacra wird die Kirche auch in Gegenwart und Zukunft nicht entraten können, wenn schwere Stürme ihr drohen. Wenn die Kirche daran denkt, daß Sang und Klang in ihren geweihten Räumen Wortverkündigung, Anbetung und Missionstätigkeit zugleich bedeuten, so wird sie auf diese gelinde, herzbewegende, treu bewährte Helferin nie verzichten wollen. Vor allem wird es nötig sein, daß sich die Kirchenmusik ganz anders in den Dienst der Liturgie stellt, als dies bisher der Fall war. Berufene Vertreter unserer Landeskirche haben auch auf das Vorbild hingewiesen, von dem gelernt werden müsse. Wie herrlich und schön sind nicht die Formen, welche Luther den zu höchster Vollkommenheit entwickelten Formen der katholischen

Kirche entnahm! Was ist nun aber aus Luthers Messen, Vespern und sonstigen liturgischen Formen geworden? Ein Zustand gänzlichen Verfalles! Ob Freuden- oder Trauerfeste gefeiert werden, ob wir in der festlichen oder festlosen Hälfte des Kirchenjahres stehen, immer wieder werden dieselben liturgischen Sätze, die völlig abgeleiert sind, gesungen, darunter sogar das ganz unliturgische „Und Friede auf Erden" von dem russischen Tondichter Bortniansky. Hand in Hand mit dem Niedergang der geistlichen Musik ging auch das Ansehen des Organisten und Kantors. Die Inhaber dieser Ämter wurden nebensächlich behandelt und gänzlich unzureichend besoldet. Um das Leben fristen zu können, mußten die Kirchenmusiker Zeit und Kraft einem andern Amt (meist dem Lehrerberuf) widmen, oder ein kärgliches Brot als Privatmusiklehrer suchen.

Kirchenkonzerte, die an und für sich kulturfördernd und aller Unterstützung wert sind, stellen nicht einen vollen Ersatz für die fehlende Kirchenmusik dar. Bei Besetzung von Organistenstellen an größern Orgeln gab fast nur die rein technische Fertigkeit den Ausschlag. Wenig gefragt wurde nach der liturgischen Schulung; sie war und ist bei Organisten und Geistlichen in der Regel gleich Null. Soll sie Einfluß auf die Wiedergeburt der Kirche und des kirchlichen Lebens gewinnen, so ist eine gründliche liturgische Ausbildung bei Kirchenmusikern und Geistlichen unerläßlich. Gemeinsam bestimmen Organist und Geistlicher die im Laufe des Kirchenjahres zu singenden Melodien und tragen für die musikalische Erziehung in Kindergottesdiensten, Konfirmandenklassen und Singvereinen Sorge. Von dem Augenblick an, wo die Schule nicht mehr den Choral pflegt, wird die Kirche dafür insonderheit Sorge tragen müssen. Nicht länger mehr wird jede Kirchengemeinde auf einen gut geschulten ein- oder mehrstimmigen Chor verzichten können. In Anknüpfung an überlieferte Formen muß unsern gottesdienstlichen Kadern wieder ein reiches de tempore und der reiche Schatz geistlicher Musik zur Verfügung stehen. Sobald die Kirche ihre Gottesdienste musikalisch weihe- und würdevoll ausgestaltet, werden ihr sowohl die breiten Volksmassen wie auch die Gebildeten, die bisher in hellen Scharen Oper und Konzertsaal aufsuchten, wiedergewonnen sein.

Die viele freie Zeit, welche die politische Umwälzung vorzugsweise der arbeitenden Bevölkerung verschaffte, kann der Jugend gefährlich werden, wenn sie zu falscher Verwertung gelangt. Erziehliche Aufgabe der Kirche ist es, jüngeren und älteren Gemeindegliedern reichlich Gelegenheit zu musikalischer Tätigkeit zu bieten. Viele würden sich gewiß gern einem gut geleiteten Kirchenchor, einem Volkschor oder einem Instrumentalverein anschließen, der klassische Musik geistlicher und weltlicher Art pflegt. Unentgeltlich oder gegen ein geringes Eintrittsgeld könnten Bachische Kantaten, Händelsche Oratorien, Motetten und sonstige Sachen aus älterer und neuerer Literatur dargeboten werden. Der allgemeine Tiefstand der Kultur geistlicher Musik wäre nicht eingetreten, wenn staatliche und kirchliche Gesetzgebung besser für die Kirchenmusik und ihre Jünger gesorgt hätte.

Für die Amtsstellung der Organisten und Kantoren war bislang das Allgemeine Landrecht von 1794 sowie die Kirchengemeinde- und Synodalordnung von 1873 maßgebend. In der öffentlichen Rechtsprechung gehörten danach die Kirchenmusiker zu den niederen Kirchendienern. Die aus dieser Rechtslage erwachsene Geringschätzung der Organisten und Kantoren wurde für sie die Quelle tiefer Verbitterung. Unumgängliche Pflicht ist es, die Amtsstellung sämtlicher Kirchenmusiker anders zu regeln; sie werden dann, wenn sie nicht mehr nach dem Ermessen der Geistlichen die geistliche Musik in den Dienst der Gemeinde zu stellen brauchen, einen ganz anderen Einfluß auf das sittliche religiöse Leben gewinnen. Bewegungsfreiheit hat der Organist und Kantor nötig; nicht mehr darf sein künstlerisches Schaffen einem Kollegium unterstellt sein, das seine Arbeit nicht beurteilen kann. Solange er aber noch niederer Kirchendiener ist, wird es den besseren Ständen nicht in den Sinn kommen, in seinen Chor einzutreten und an den Veranstaltungen desselben teilzunehmen. Die Organistennot, von welcher man jetzt viel hört und liest, ist entstanden aus der schmachvollen Geringschätzung der Organisten und Kantoren und deren kümmerliche Besoldung. Es gibt noch jetzt Organisten, die man für eine Jahresarbeit, wo sie sonntäglich zu zwei Gottesdiensten und ferner zu zahlreichen Nebengottesdiensten (Passionen und dgl.) zu spielen haben, mit 150 Mark abspeist! Nicht eigentlich von einer Organistennot, sondern von einer sozialen Not der Organisten muß geredet werden. Ihrer wird man nicht Herr werden durch die von Geistlichen ins Leben gerufenen Kurse zur Ausbildung von Organisten und Organistinnen. Einen öden Dilettantismus wird man großziehen, wenn ungeeignete und nicht fachmännisch ausgebildete Elemente auf die Orgelbank kommen. Nur ein Stand, dem an allgemeiner, gründlicher Bildung seiner Mitglieder gelegen ist, wird etwas Tüchtiges auf dem Gebiete der geistlichen Musik leisten können. Der Verband Ev. Kirchenmusiker Preußens stellt für die Ausbildung der Kirchenmusiker folgende Richtlinien fest: Bewerber für Stellen mit höheren, künstlerischen Ansprüchen müssen das Abgangszeugnis des akademischen Institutes für Kirchenmusik in Berlin oder das Zeugnis der staatlichen Prüfungskommission besitzen. Für die Zukunft

ist für diese Gruppe der Kirchenmusiker zu erstreben: Abiturium, sechs Semester Universitätsstudium mit abschließender Promotion. Das Universitätsstudium umfaßt neben akademischem Musikstudium: Musikwissenschaft, Kirchengeschichte, Hymnologie, Liturgie und Philosophie. Der Kirchenmusiker im Schulamt erhält die Ausbildung durch den wahlfreien Musikunterricht im Seminar oder auf der Fachschule, die später an seine Stelle tritt. Die Befähigung wird nicht durch die Lehrerprüfung, sondern vor einer Kommission erworben, die sich zusammensetzt aus einem Musiksachverständigen des Konsistoriums, einem praktisch sich bewährten Kirchenmusiker und dem Seminarmusiklehrer. Dieser Kommission ist ihrem Bezirk auch die Sorge für Fortbildung der Kirchenmusiker in stufenweise aufgebauten Fortbildungskursen mit jährlichem oder zweijährigem Zwischenraum zu übertragen.

Man wird jedem Organisten, der eine gründliche Ausbildung hinter sich hat, nicht mehr die bisherige kümmerliche Besoldung belassen. Gab es auf dem Lande bisher Jahresgehälter von 150 bis 200 Mark, so waren die Stadtorganisten nicht viel besser daran, oft kamen sie nicht über 200 bis 400 Mark hinaus, in Berlin, wo der Küster derselben Kirche einschließlich Wohnung 7000 Mark erhielt, trotz aller Vorstellungen nicht über 1200 Mark. Solche elenden Gehälter stehen in gar keinem Verhältnis zur allgemeinen Teuerung und sonstigen Entlohnungen und Gehältern; z. B. erhalten handwerksmäßig ausgebildete Musiker für einmalige Unterhaltungs- und Tanzmusik 30 bis 35 Mark. Arbeitergesangvereine zahlen ihren Dirigenten für eine zweistündliche Wochenprobe ebensoviel wie die Kirche ihrem akademisch gebildeten Organisten. Hier muß durch ein neues Besoldungsgesetz Wandel geschaffen werden. Sobald der Organist und Kantor ausreichend besoldet ist, braucht er nicht mehr Nebendiensten Zeit und Kraft zu widmen, worunter die hauptamtliche Tätigkeit leidet. Die Kirche ist dann auch der Sorge überhoben, wie sie nach Trennung von Staat und Kirche weiterhin die Organistenstellen besetzen soll. Die Vorschläge, Nichtlehrer, Frauen usw. im Orgelspiel auszubilden, werden nur selten zum Ziele führen. Zur kirchenmusikalischen Ausbildung gehört nicht bloß guter Wille, sondern auch und noch viel mehr Talent; sie wird in besonderen Kursen vielleicht teurer zu stehen kommen als auf den Lehrerseminaren, wo sie für musikbegabte Schüler nach Zusage des Kultusministers beibehalten werden soll. Die in Sonderkursen ausgebildeten Personen werden das Organistenamt schwerlich billiger übernehmen können als die Lehrerorganisten. Mit der Abzweigung des Organistenamtes vom Lehrerberuf würde auch die Mitarbeit des Lehrers am kirchlichen Leben aufhören, worauf die Kirche schwerlich verzichtet. — Eine alte und nur zu sehr berechtigte, bisher aber immer noch unerfüllte Forderung der Kirchenmusiker ist die stimmberechtigte Mitgliedschaft des Organisten und Kantors im Presbyterium, in der Synode und bei Behörden. Der Kirchenmusiker würde zu manchen Dingen Rat und Hilfe wissen. Z. B. könnte die zweckmäßige Einrichtung der Plätze für Sänger und Instrumentalisten beim Neu- oder Umbau einer Kirche leichter und zweckmäßiger getroffen werden, wenn Architekt und Kirchenmusiker sich gegenseitig berieten. Eine Förderung des kirchlichen Lebens würde es bedeuten, wenn der Geistliche auf freudige Mitarbeit des Kirchenmusikers rechnen dürfte. Durch Berufung in den Gemeindekirchenrat würde auch der Landflucht der Lehrer gesteuert. Der mit den Verhältnissen betraute Lehrer könnte dem nun in die Gemeinde berufenen Geistlichen wertvoller Berater sein. Wesentlich würde es zur Hebung des Standes beitragen, wenn Organisten- und Kantorenämter, die unter das Ruhegehaltsgesetz vom 7. Juli 1900 fallen, nur solche Bewerber erhalten, die das akademische Institut für Kirchenmusik in Berlin besucht oder vor der staatlichen Prüfungskommission für Organisten und Chordirigenten in Berlin die Prüfung bestanden haben; auch müßte dieser Gruppe (wie es in Sachsen bereits eingeführt ist!) die Amtsbezeichnung „Kirchenmusikdirektor" verliehen werden. Den übrigen Kirchenmusikern könnte dieser Titel bei guten Leistungen zuerkannt werden. Ausgehend von der Voraussetzung, daß die Kirche (Geistlichen!) von sich aus schwerlich den berechtigten idealen und materiellen Wünschen und Forderungen nachkommen wird (wie bisher leider die Erfahrung nur allzu deutlich gelehrt hat), haben sich die Kirchenmusiker, die bis dahin in Provinzialvereinen und Abteilungen für Organisten in Lehrervereinen sich organisiert hatten, am 18. August 1919 in Berlin einen Landesverband evangelischer Kirchenmusiker Preußens gegründet. Die Vorstände der früheren einzelnen Vereine bilden einen gemeinsamen Arbeitsausschuß, der alle Angelegenheiten berät, beschließt, vertritt. Neben dem Vorstande des Landesverbandes besteht ein Kirchenmusikerrat als Schlichtungs- und Sachverständigenausschuß. Ferner wurde noch ein geschäftsführender Ausschuß gebildet; zu ihm gehören zwei akademisch gebildete Kirchenmusiker und drei Organisten mit Schulamt. Die Einzelvereine (in Synoden und dgl.) halten Versammlungen nach Bedürfnis ab, die Provinzialvereine und der Landesverband kommen jährlich einmal zusammen.

Die nunmehr geschaffene, neue Organisation umfaßt heute rund 20 000 Kirchenmusiker. Wer noch abseits steht, versäume nicht, sich seinem Synodal- und Provinzialverein anzuschließen.

Inzwischen ist schon manches erreicht worden. Neu geregelt hat die Berliner Stadtsynode die Gehälter. Hauptamtliche Organisten ohne Schulamt erhalten 2400 Mark, nebenamtliche (ohne Schulamt) 2000 Mark Grundgehalt, Zulagen 8mal 300 = 2400 Mark. Trauungsgebühren sind von 6 auf 10 Mark erhöht, mit Probe für Sologesang auf 15 Mark. Bei eintretender Dienstunfähigkeit wird vom 10. Jahre ab ein Ruhegehalt gewährt, das den bisherigen Satz von 1800 Mark übersteigt. Die Pensionierung findet nach den Grundsätzen für Staatsbeamte statt. Gezahlt werden auch Witwen- und Waisengelder.

Der neue Landesverband ist mit allem Eifer auf Hebung der Kirchenmusik bedacht. Der Kirche ist die Mitarbeit an der Gesangbuchfrage, den einheitlichen Choralmelodien, dem Choralbuch angeboten und angenommen worden. Besonders wichtig ist die Neugestaltung und Bereicherung der Liturgie in Anlehnung an die Meß- und Vesperformen im Sinne der ersten Jahrhunderte der Reformation. Daneben sind freie, sog. liturgische Formen musikalischer Art zu entwickeln. Die Kirchenverfassung legt Stellung und Aufgabe des Kirchenchores fest. Neben dem Gesangbuch ist zum Ausbau des Gottesdienstes ein „Kirchenbuch mit agendarischen Formen" unerläßlich. Kirche und Orgel stellen sich außerhalb der Gottesdienste in den musikalischen Dienst der Gemeinde. Zu den sonstigen Aufgaben des Kirchenmusikers gehört auch: Ausstattung der Kasualien (Taufe, Begräbnis, Hochzeit) mit Musik. Das Leichensingen als Küsterdienst hört auf. Der Begräbnisfeier ist eine würdige liturgisch-musikalische Form zu geben. Lesegottesdienste kann der Kirchenmusiker halten, wenn sie eine notwendige, jedoch nicht regelmäßige Vertretung des Geistlichen darstellen und eine freie, würdige Form erhalten. Regelmäßige Vertretung der Geistlichen bei Beerdigungen ist zu beseitigen. Wer obige Ausführungen unbefangen liest, wird zu der Überzeugung kommen, daß die ev. Kirchenmusiker voll idealer Gesinnung sind, entschlossen, Zeit und Kraft hochgesteckten Zielen zu widmen unter der Voraussetzung, daß durch eine neue Gesetzgebung ihren berechtigten Wünschen und Forderungen Genüge geschieht!

Don Juan

Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen

Von E. T. A. Hoffmann

(Schluß)

Du kannst es mir glauben, Theodor! den Juan stattete die Natur, wie ihrer Schoßkinder liebstes mit alledem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen, vor die, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Zähler stellen muß, aus der Werkstätte geschleudert werden, erhebt; was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand. — Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Konflikt der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des Irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. — Den Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeiführte, und ein ewig brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! — Es gibt hier auf Erden wohl nichts, was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert, als die Liebe, sie ist es, die so geheimnisvoll und so gewaltig wirkend, die innersten Elemente des Daseins zerstört und verklärt; was Wunder also, daß Don Juan in der Liebe die Sehnsucht, die seine Brust zerreißt, zu stillen hoffte und daß der Teufel hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. Vom schönen Weibe zum schöneren rastlos fliehend; bis zum Überdruß, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihrer Reize mit der glühendsten Inbrunst genießend; immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Na-

tur und den Schöpfer. Tiefe Verachtung der gemeinen Ansichten des Lebens, über die er sich erhoben fühlte, und bitterer Spott über Menschen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeigeführten bürgerlichen Vereinigung, auch nur im mindesten die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte, erwarten konnten, trieben ihn an, da vorzüglich sich aufzulehnen, und, Verderben bereitend, dem unbekannten, schicksallenkenden Wesen, das ihm wie ein schadenfrohes, mit den kläglichen Geschöpfen seiner spottenden Laune ein grausames Spiel treibendes Ungeheuer erschien, kühn entgegenzutreten, wo von einem solchen Verhältnis die Rede war. — Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verschmerzendes Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer! — Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabzustürzen in den Orkus. Annas Verführung, mit den dabei eingetretenen Umständen, ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt.

Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan entgegengestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte. Alle Kunst der Hölle konnte sie nur irdisch verderben. — Sowie der Satan dieses Verderben vollendet hat, durfte auch, nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollstreckung des Rächeramts nicht länger verschieben. — Don Juan ladet den erstochenen Alten höhnend im Bilde ein zum lustigen Gastmahl, und der verklärte Geist, nun erst den gefallenen Menschen durchschauend und sich um ihn betrübend, verschmäht es nicht, in furchtbarer Gestalt ihn zur Buße zu ermahnen. Aber so verderbt, so zerrissen ist sein Gemüt, daß auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in seine Seele wirft und ihn zum besseren Sein entzündet! —

Gewiß ist es dir, mein Theodor, aufgefallen, daß ich von Annas Verführung gesprochen; und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüt hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint. — Schon oben äußerte ich, daß Anna dem Juan gegenübergestellt ist. Wie wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm innewohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen? — Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels, sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. — Nicht gerettet wurde sie! Als er hinausfloh, war die Tat geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle, durchströmte ihr Innerstes und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur Er, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter Tat entfliehen wollte, da umschlang, wie ein gräßliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer, sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. — Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären Don Ottavio — den sie einst zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemütes in verzehrender Flamme waltende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte, und nun, gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt: Alles dieses zerreißt ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von tödlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigener irdischer Untergang. — Sie fordert daher unablässig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf, sie verfolgt selbst den Verräter, und erst als ihn die unterirdischen Mächte in den Orkus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor! Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.

Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles dieses in den die Brust zerreißenden Akkorden des ersten Rezitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Überfall! — Selbst die Szene Der Donna Anna im zweiten Akt: Crudele, die, oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Don Ottavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen, jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele aus. Was soll selbst in den Worten der sonderbare, von dem Dichter vielleicht unbewußt hingeworfene Zusatz:

forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me!

Es schlägt zwei Uhr! — Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her — ich empfinde den leisen Geruch feinen italienischen Parfüms, der gestern zuerst mich die Nachbarin vermuten ließ; mich umfängt ein seliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube.

Die Luft streicht heftiger durch das Haus — die Saiten des Flügels im Orchester rauschen — Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fittichen schwellender Töne eines luftigen Orchesters getragen, glaube ich Annas Stimme zu hören: Non mi dir bell' idol mio! — Schließe dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich — du Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz, wie die unsäglichste Freude, der entzückten Seele alles auf Erden Verheißene über alle Maßen erfüllt! Laß mich eintreten in den Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum, den du, bald zum Grausen erregenden, bald zum freundlichen Boten an den irdischen Menschen erkoren — mag er meinen Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleiernen Banden festhält, den ätherischen Gefilden zuführen!

* * *

Gespräch des Mittags an der Wirtstafel, als Nachtrag

Kluger Mann mit der Dose, stark auf den Deckel derselben schnippend: Es ist doch fatal, daß wir nun sobald keine ordentliche Oper mehr hören werden! Aber das kommt von dem häßlichen Übertreiben!

Mulattengesicht: Ja, ja! hab's ihr oft genug gesagt! Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an! — Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenakt hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Szene im zweiten Akt hatte sie gar Nervenzufälle.

Unbedeutender: O sagen Sie —!

Mulattengesicht: Nun ja! Nervenzufälle, und war doch wahrlich nicht vom Theater zu bringen.

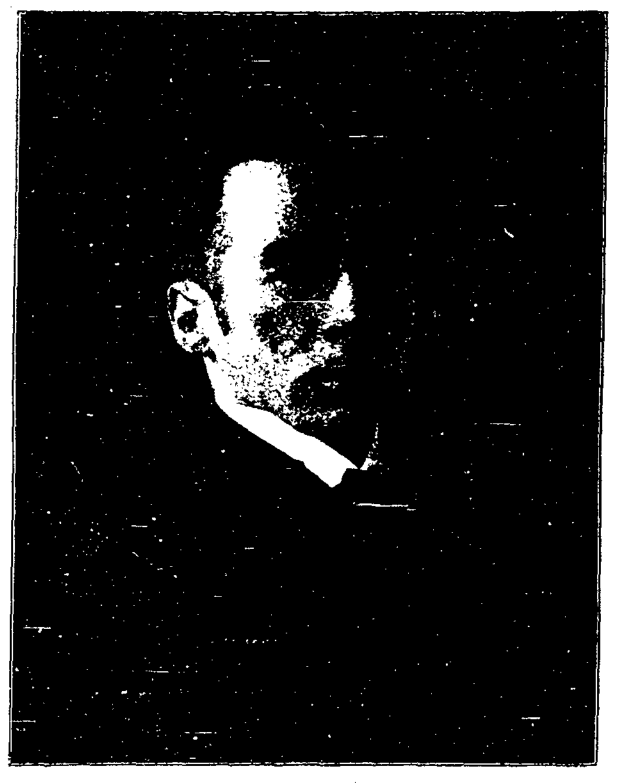
Ich: Um des Himmels willen — die Zufälle sind doch nicht von Bedeutung? wir hören doch Signora bald wieder?

Kluger Mann mit der Dose, eine Prise nehmend: Schwerlich, denn Signora ist heute morgens Punkt zwei Uhr gestorben.

François Villon

Oper in 3 Akten von A. Albert Noelte, Uraufführung am bad. Landestheater zu Karlsruhe (28. Mai 1920)

Um gleich vom Musikalischen zu reden: Noelte hat noch nicht die persönliche Produktionskraft, uns ganz vergessen zu lassen, was wir an Wagner, Strauß, Puccini u. a. schätzen. Seine Musik, nicht der zufällige Ausdruck einer Vorstellung oder Empfindung, hat einen allgemeinmenschlichen Gefühlsinhalt zu individueller Bestimmtheit verdichtet Man denkt bei François Villon, diesem letzten französischen Minnesänger und zugleich ersten Vertreter der modernen gallischen Literatur, in vagen Umrissen an eine frivole Don-Juan-Figur. Aber dann hätte Noelte eine dramatische Ballade schreiben müssen, während es ihm vielmehr darauf ankam, das von aller historischer Konvention losgelöste rein menschliche Interesse an diesem jugendlich-heroischen Enthusiasten und Abenteurer zu fesseln, der sich selbst vernichtet. Ein Novellenstoff? Man wird diese Grundstimmung aus dem trotz allem dramatischem Werk herausfinden, man wird besonders im ersten Akt von lyrischem Pathos sprechen können, aber mit sichtlicher Freude dennoch den sicheren Instinkt für das

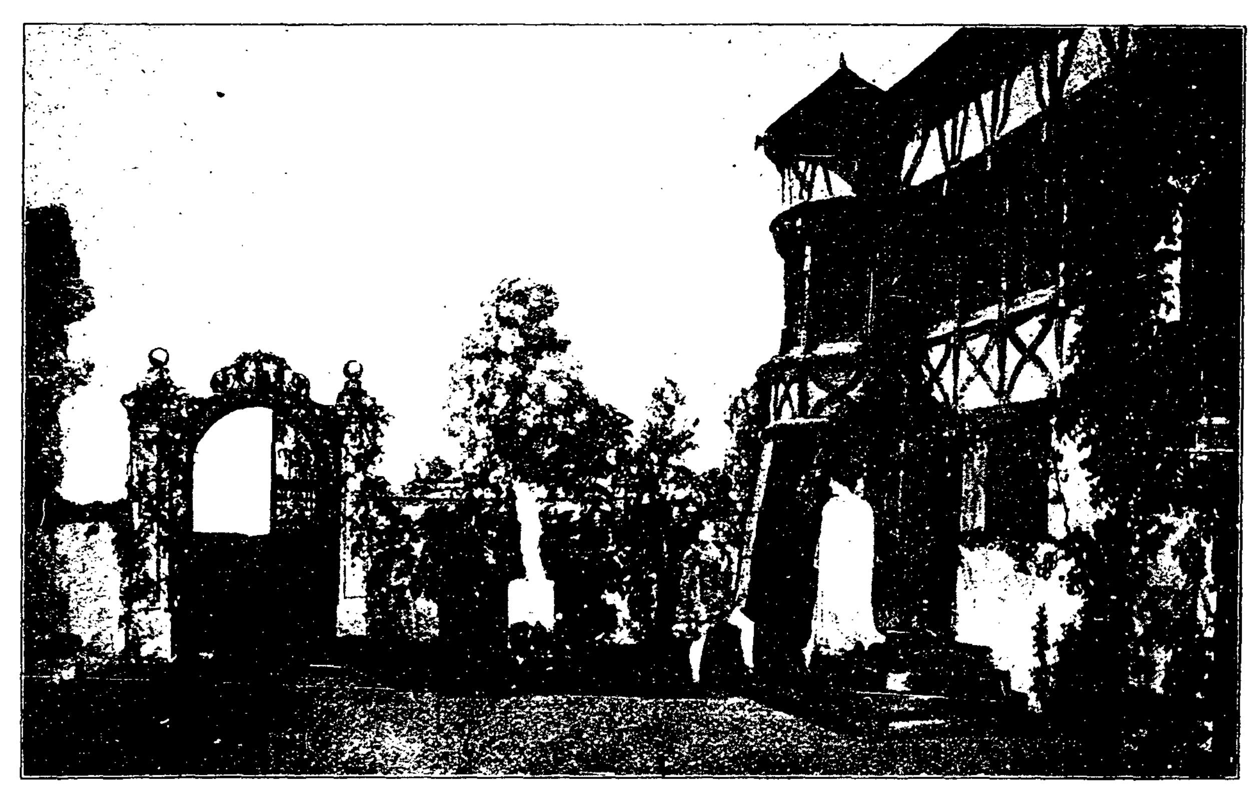


Albert Noelte

Theaterwirksame überall erkennen. Das ist das Erstaunliche: Noelte, der bisher durch sinfonische Arbeiten bekannt wurde und in München den kritischen Beruf ausübt, bringt in dieser seiner ersten Oper nicht das Werk eines erst zögernd Vorwärtstastenden, er überrascht durch vornehme Geschlossenheit, durch das klare Bewußtsein einer über groben Späßen und krassen Ungeheuerlichkeiten hochstehenden Kultur, die doch nicht nur ästhetisch garniert ist. In der Partitur zeigen sich nicht die weit ausgreifenden Intervallschritte der Ganzmodernen, seine Art begnügt sich in maßvoll feiner chromatischer Differenzierung der Töne die in unzerreißbarem Zusammenhang durch die Verarbeitung des führenden Liebes- und Sehnsuchtsmotives stehen und denen ein der Orchesterfarbe ganz neue Elemente eingefügt werden. Die Oper enthält Melodien, die freilich der populären Verständlichkeit rhythmisch belebter Volksmelodien nachstehen, die aber durch sinnfälligen Melismus entschädigen und namentlich in der Nachbildung der modernen italienischen Kantilene dem

Sänger sehr dankbare Aufgaben zuweisen. Künstlerisch vollwertig und musikdramatisch wirksam, wobei man besonders auf die Änderung der dramaturgischen Technik achten muß, die im 2. Akt durchaus keine technische Frage allein ist, umspannt Noeltes warmblütig flüssige Handschrift große Möglichkeiten und gibt in ihrer klanglich orchestralen Farbenpracht starke Hoffnung nach neuer ernster Operndramatik.

Auch das selbstgeschriebene Textbuch zeigt echte künstlerische Potenz und schafft Sympathie für des unglücklichen Villon Kreuzweg der Liebe, obwohl dieser doch eigentlich vom Egoismus primitiver Erotik und brutaler Gewalt beherrscht wird. Aber Noelte gelingt es, den zwischen Augenblicksströmungen der Sinnenliebe Schwankenden doch mit soviel geistigem Ethos auszustatten, daß seine Absicht zur Umkehr und Einkehr, nachdem er in neuer Liebe zu Lenore Montigny entbrannt ist, glaubhaft erscheint, daß rein menschliche Teilnahme für den berühmten Dichter, aber gefürchteten Zechgenossen der Diebe, Dirnen und Zuhälter sich regt, nachdem er Louise, das einfache, schlichte Mädchen, das sich ihm willig hingab, durch eigene Schuld verloren hat, daß namentlich der freierfundene Schluß des durch Selbstvernichtung Endenden und vom bürgerlichen Leben abermals Ausgestoßenen nicht durch intellektuelle Intensität, sondern durch die rührend aufopfernde Liebe der Denise, die Villon lange Zeit verkannte, versöhnend und erlösend wirkt. Wir erleben die Tragik eines Menschen, der über seine kleinbürgerliche Welt geistig weit hinausgewachsen ist, dem aber die inneren Widerstände, die gesunden, ungebrochenen Naturkräfte gegen den moralischen Zusammenbruch fehlen, sobald er in das Elend zurückgeschleudert wird.



Albert Noelte: „François Villon", 1. Akt

Der nicht alltägliche Stoff, die vom Vorspiel an packende, sehr sensible Musik ließ das Theaterpublikum aufhorchen und steigernd an der Uraufführung teilnehmen, die am badischen Landestheater mit Helmuth Neugebauer in der Hauptrolle, den Damen Iracema Brügelmann, Edith Sajitz und Elisabeth Friedrich als Vertreterinnen der drei Frauen unter Fritz Cortolezis einen geradezu glänzenden Verlauf nahm. Schon nach dem ersten Akt rief man wiederholt die Darsteller und den Komponisten. Begeistert aber und im Bewußtsein, die Geburtsstunde eines echten großen Kunstwerkes miterlebt zu haben, kannte der Beifall des Publikums am Schluß keine Grenzen mehr und feierte einmütig und durch unzählige Hervorrufe den anwesenden Tondichter und sämtliche Mitwirkenden.

Hans Schorn

Der goldene Vogel

Oper in drei Akten von Leo Fall, Text von Paul Frank und Julius Wilhelm

Uraufführung in der Dresdener Staatsoper am 21. Mai 1920

Man erzählt sich von Leo Fall, dem erfolggekrönten Operettenkomponisten, daß er einst bei der Erstaufführung einer seiner Opern (entweder „Frau Denise" oder „Irrlicht") im Treppenhause des Theaters gesessen habe und über den Mißerfolg derselben bittere Tränen vergoß. Ja, ja, das Opernschreiben ist doch etwas anderes als das Operettenschreiben. Für die Operette hat Fall ursprüngliche Begabung, die ihn schon zum mehrfachen Millionär werden ließ. Für die Oper aber fehlt ihm ein gewisses Etwas. Er will sich beim Opernkomponieren absichtlich vom leichten Operettenstil fernhalten, was ihm auch gelingt, aber doch so gut gelingt, daß er wiederum nach der anderen Seite hin zu schwerflüssig, zu schwerblütig wird. Man ließe sich das gefallen, wenn die zugrunde liegende Handlung die entsprechende große Geste hätte. Für die neue Oper „Der goldene Vogel" wählte er einen Stoff, der für eine sogenannte Volksoper recht geeignet wäre, wenn dazu eine leichter eingängige Musik, etwa wie im „Evangelimann" von Kienzl, geschrieben würde, nicht aber die meist großtönende, wie die Fallsche. Hier und da sind allerdings treffliche Ansätze zum Volksopernstil vorhanden, doch verlangt man diesen durchgängig.

M. Herzfeld *Leo Fall: „Der goldene Vogel", 3. Akt* Dresden

Die kleine Prinzessin Der kleine Max

Die Handlung ist folgende, noch in monarchischer Zeit spielende. Eine Faschingsredoute in München. Die Bierbrauerfamilie Moosbacher mit dem an einen Maler Max verlobten Töchterchen Lenchen nimmt daran teil, weil man des Bräutigams wegen, der das Künstlerleben gewöhnt ist, nun mal so etwas mitmachen muß. Max ist aber nicht so recht in Stimmung, denn das nahe bevorstehende Eheleben erscheint ihm angesichts der ungezügelten Lust und Freiheit des Faschings heute gar nicht so rosig. Der Postsekretär Schwartze, der wie ein treuer Hund die Moosbachers wegen der Leni auf Schritt und Tritt begleitet, ist selig, daß er aus Maxens Mißlaune für sich einige Vorteile, wie z. B. vermehrte Tanztouren mit Leni, ziehen kann. Als einmal alles draußen im Saale tanzt und Max allein zurückblieb, um seinen Grübeleien nachzuhängen, da erscheint plötzlich vor ihm eine wundervoll märchenhaft glänzende Gestalt. Ein entzückender Domino, ganz in Gold. Max hält die Erscheinung für einen Traum, doch sie ist Wirklichkeit. „Der goldene Vogel", der für ein einziges Mal aus seinem Käfig entschlüpfte, — es ist nämlich eine Prinzessin, eine Königstochter, die einmal ein echtes, ungeheucheltes Liebeserlebnis sucht —, fesselt ihn so ungeheuer und umgekehrt wirkt er auf den „goldenen Vogel" so faszinierend, daß beide sich rasch finden und verstehen. Die Nacht wollen sie gemeinsam verbringen. Die Moosbachers sind dem Max jetzt ganz gleichgültig. Ins Schwabinger Künstlerheim, wo seine Freunde eine Fastnachtsorgie feiern, will er den „goldenen Vogel" führen. Die Freunde müssen ihm natürlich „die Bude" allein überlassen. Mit ausgelassener Lust gehen sie auf seinen Wunsch ein, denn sie wollen Max, der ja bald heiratet, den kleinen Seitensprung vor der Hochzeit nicht verderben. Don Juans letztes Abenteuer! Große Liebesleidenschaft zwischen Max und „goldenem Vogel" folgt, die aber nicht allzu lange währt, denn es klingelt, und wer steht unten? Der Hofmarschall und die Hofdame haben mit Hilfe eines Detektivs die Spur des „goldenen Vogels" gefunden und müssen ihn wieder einfangen. Max wird aus seinem Wonneland gerissen, erfährt, daß es eine Prinzessin war und verpflichtet sich, über alles zu schweigen. Der Hofmarschall deutet aufs Ordensknopfloch mit den Worten: „Man wird es Ihnen danken, Sie verstehen."

Nach zehn Jahren sind Moosbachers auf einem Ausflug. Max hat die Lene gefreit und schon einen kleinen Max von neun Jahren. Schwartze, jetzt Postrat, hängt immer noch wie ein treues Hundel auf Schritt und Tritt an der Familie. Die Prinzessin, mit einem alten Hofknax vermählt, aber Mutter einer niedlichen kleinen Prinzessin, ist heute in derselben Gegend. Die beiden Kinder kommen beim Blumenpflücken zusammen, plaudern und küssen sich schließlich, wie Kinder es machen. Der große Max aber und die große Prinzessin begrüßen sich freundlich, fragen nach dem Ergehen, verabschieden sich aber bald wieder und denken über das sinnbildliche Verhalten ihrer Kinder nach.

Die Handlung ist ansprechend, logisch aufeinanderfolgend, gemütvoll wie in der „Gartenlaube" und stellenweise wirklich witzig, auch in der Sprache. Also sie aus seinem Wonneland gerissen, erfährt, daß es eine

erfüllt die Vorbedingungen einer Volksoper. Wie gesagt, hat Fall die Sache im ganzen etwas zu schwer angepackt. Vor allem der erste Akt mit dem Maskentreiben leidet unter zu großer musikalischer Geste. Das Orchester tönt meist voll, ist so dick instrumentiert, daß man die Singstimmen nicht versteht, die überhaupt keine dankbaren Aufgaben haben. Den besten Beweis dafür liefert Ermold mit seiner äußerlich köstlichen Bierbrauertype. Ermold ist ausgezeichnet durch eine fast plastische Aussprache, und in dieser Oper verstand man ihn schwer; vor allem im ersten Akt. Tauber als Max und Frl. Rethberg als „goldener Vogel" müssen in ihren Liebeswonnen fast wie Siegfried und Brunhilde einhertönen, und das ist der Situation doch nicht angemessen. Diesem volkstümlichen Stoffe stände, glaube ich, zuweilen sogar der gesprochene Dialog, wie bei Lortzing, ganz gut. Übrigens scheint mir es auch ein Fehler, — der aber aufs Textbuch kommt —, daß die zwei Liebenden zweimal Gelegenheit haben (1. und 2. Akt), dieselben Leidenschaftsausbrüche vorzuführen. Der zweite muß unbedingt abgeschwächt wirken, wenn man dieselbe Sache schon einmal erlebt hat. Sehr erfrischend wirkte, das muß man sagen, der zweite Akt, soweit es sich um die Atelierorgie der Künstler handelt. Das musikalische Leben ist hier mitreißend, wurde auch ganz ausgezeichnet wiedergegeben. Vor allem ist Staegemanns Bohemetype einfach nicht zu überbieten. Aber auch die anderen Darsteller waren am rechten Fleck (Schmalnauer, Lina Gerzer als Tänzerin u. a.).

Stellenweise setzt Fall zu inniger, warmer Melodik mit größerem Aufschwung an, verläßt aber bald wieder den eingeschlagenen Weg, womit er allerdings vorteilhafterweise der Gefahr der Wiener Sentimentalität die Spitze abbricht. Modern harmonisch kommt uns Fall nicht, auf der anderen Seite aber auch nicht etwa platt, weil er sich ja absichtlich vornehm zu schreiben bemüht. Fremde Klänge lehrt er uns ebenfalls nicht, wenn man nicht den im Opernorchester ungewöhnten Klang der Ziehharmonika des Postrates als solchen erkennen will. Den Postrat stellt Lange ganz vortrefflich in Maske und Wesen auf die Bühne; während die Lene Moosbacher durch eine Anfängerin nicht recht glücklich besetzt war. Der Kinderfreund Leo Fall zeigt sich in den zwei Kinderrollen. Schon im „Fidelen Bauer" ersah man seine Vorliebe dafür. Die gut studierten Kinder sangen ihre Partien brav. Im voraus dachte man, daß die Oper ein größerer Wurf werden würde. Aber da der Fallsche Melodienborn doch schon nicht mehr so reich fließt, wie einst, so fühlte man sich nicht so recht in Bann gezwungen. Vielleicht ist seine nächste Operette wieder ein Schlager. Die Oper „Der goldene Vogel" überzeugt trotz schöner Ansätze als Ganzes nicht von seiner Berufung zum Opernkomponisten.

Noch sei der trefflichen, phantasiereichen Inszenierung von d'Arnals gedacht, welche nur bedauern läßt, daß Dresden diesen Künstler an Berlin verliert. Der Uraufführungsabend brachte Leo Fall immerhin viel Ehre, ebenso auch Kutzschbach, dem Leiter des Ganzen.

Dr. Kurt Kreiser

Das Mahler-Fest in Amsterdam

Von Dr. Adolf Aber

Seit einem halben Jahr und länger schon wußten wir es: im Mai sollte in Amsterdam ein Mahlerfest stattfinden. Mit einem Gemisch von Freude und Wehmut nahmen alle deutschen Freunde von Mahlers Kunst diese Nachricht auf. Freude empfanden sie darüber, daß endlich einmal die Werke des verehrungswürdigen Mannes in vollendeter Wiedergabe und im festlichen Rahmen erscheinen sollten; Wehmut überfiel sie bei dem Gedanken, daß Mahler ein solches Fest nicht mehr erleben durfte, und daß es nicht eine deutsche Stadt war, in der man das Fest plante.

Freilich; es gab wohl keinen, der Willem Mengelberg, dem energischen Dirigenten des altberühmten Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam, das Recht darauf abgesprochen hätte, als erster ein Mahlerfest zu veranstalten. Er darf sich als unermüdlichsten Pionier der Kunst Mahlers betrachten, und er hat den Erfolg gehabt, diese Kunst dem holländischen Konzertpublikum so vertraut zu machen, daß Mahler selbst Holland als seine zweite Heimat bezeichnen konnte. Besser als Worte mögen ein paar Zahlen über die bisherigen Aufführungen der Werke Mahlers in Holland schildern, wie in langjähriger Arbeit die Grundlagen für dieses Mahlerfest geschaffen wurden. Es wurden aufgeführt:

Die 1. Sinfonie	seit 1903	33	mal
„ 2. „	„ 1904	23	„
„ 3. „	„ 1903	18	„
„ 4. „	„ 1904	37	„
„ 5. „	„ 1906	13	„
„ 6. „	„ 1916	5	„
„ 7. „	„ 1909	17	„
„ 8. „	„ 1912	7	„
„ 9. „	„ 1918	8	„
„Das Lied von der Erde"	„ 1913	22	„
„Das Klagende Lied"	„ 1906	6	„
„Lieder eines fahrenden Gesellen"	„ 1916	4	„
„Kindertotenlieder"	„ 1906	13	„

Durch diese intensive Pflege Mahlerscher Kunst hat auch das Concertgebouw-Orchester zweifellos einen Vorsprung vor allen deutschen Orchestern in bezug auf stilistische Reinheit erlangt, der mit 15 Jahren sicher nicht zu hoch eingeschätzt ist. Ihn einzuholen, dürfte schwer sein. Unmöglich überhaupt, wenn die Mitglieder unserer Orchester auf dem Kunsthandwerker-Standpunkt verharren, auf den sie sich seit dem 9. November 1918 gestellt haben. Das Berliner Philharmonische Orchester, das man für künstlerisch interessiert halten sollte, hat kürzlich bei einer Probe 20 Takte vor dem Ende des Adagios einer Sinfonie von Mahler die Instrumente weggelegt, da die Zeit, für die es bezahlt wurde, verflossen war. Auf diese Weise ist natürlich gar nichts zu erreichen. Die Gäste des Mahlerfestes sind der Festleitung zu großem Dank verpflichtet, daß sie den Zutritt zu den Proben des Concertgebouw-Orchesters unter Mengelberg freigegeben hat. Wie glücklich ist doch dieser Dirigent! Wie kann er mit seinem Orchester arbeiten! Da gibt es kein Pfuschen; auch die geringste Kleinigkeit wird energisch moniert und nicht eher weitergegangen, bis die betreffende Stelle ganz nach dem Wunsch des Dirigenten erklingt. Willig fügt sich das Orchester, probt unverdrossen zwei, drei und mehr Stunden lang. In dieser peinlich genauen Vorarbeit liegt die Wurzel für die großen Erfolge Mengelbergs.

Das Mahlerfest war zugleich die Feier des 25jährigen Dirigentenjubiläums von Willem Mengelberg als Leiter des Concertgebouw-Orchesters, und es ist darum berechtigt, daß er in besonders herzlicher Weise gefeiert wurde. Ein großes Mengelberg-Gedenkbuch wurde herausgegeben, eine wertvolle Sammlung von Autographien wurde ihm zum Geschenk gemacht und ein „Willelm Mengelberg-Fond" errichtet, dessen Zinsen als Pensionen für bedürftige und verdiente holländische Musiker Verwendung finden sollen. Als ein äußeres Zeichen der Erinnerung an das Fest ist ferner

am letzten Abend, nach der Aufführung der achten Sinfonie, eine Mahler-Mengelberg-Gedenktafel im großen Saal des Concertgebouws enthüllt worden. Alle diese Gaben und Erinnerungszeichen so reich ausgestattet, wie es sich eben augenblicklich Holland allein erlauben darf, dessen Reichtum unermeßlich gewachsen ist.

Daß Gustav Mahlers Kunst so schnell in Holland heimisch geworden ist, ist natürlich nicht allein durch das tatkräftige Eintreten eines großen Dirigenten für sie zu erklären. Es muß dafür noch andere, tiefere Gründe geben. Einer davon scheint mir der zu sein, daß Mahlers persönliche Eigenart mit der Wesensart des holländischen Volkes viel verwandte Züge aufweist. Es ist kein Zweifel, daß seit Beethoven, dessen Großvater ja noch Holländer gewesen ist, kein Komponist wieder mit solcher Entschiedenheit für das „Alle Menschen werden Brüder" unseres Schiller eingetreten ist, wie Gustav Mahler. Erlösung der Menschheit aus aller Erdennot, Zusammenschluß der Völker unter dem Banner der Kunst, das waren die Ideale, für die Mahler zeit seines Lebens gekämpft und für die er vieles erlitten hat. Nur in Holland, dem seine Neutralität Frieden und Freundschaft mit aller Welt verbürgte, und dessen geographische Lage es in dauerndem vertrauensvollen Verkehr mit allen Völkern der Erde erhielt, hatte das Volk für solche Ideale ein tieferes Verständnis. Hier erkannte man den hohen sittlichen Wert der Kunstwerke Mahlers und ihre Lebensfähigkeit; hier auch sah man über alle Härten in der formalen Gestaltund hinweg.

Denn das muß gesagt werden: So sehr wie sich Mahler danach sehnte, den breiten Massen eine ihnen verständliche Kunst zu bieten, so glücklich er auch immer in der Wahl seiner Texte, die er mit ganz seltenem literarischen Scharfblick zusammenstellte, zu Werke ging, alle seine Werke, mit Ausnahme vielleicht des Liedes von der Erde und der Lieder mit Orchesterbegleitung, enthalten weite Strecken, die selbst dem Fachmann erst nach mehrmaligem Anhören klar und verständlich werden. Es sind das besonders die Sätze, in denen sich Mahler mit seinem Schicksal auseinandersetzt, in denen es chaotisch gärt und in denen ihn sein Dämon zwingt, jede Rücksicht auf Wohlklang und geordneten Satzbau fallen zu lassen. Das holländische Publikum ist nun so weit, daß es auch diese Sätze mit Verständnis und willigem Mitgehen anhört; in Deutschland wird das noch einige Zeit dauern.

Es wäre allerdings betrüblich, wenn bei uns überhaupt nicht mehr für Mahler getan würde, als bisher. Denn im gesamten Schaffen Mahlers sind jene gefahrvollen Stellen doch in der Minderheit gegenüber den Sätzen, in denen sich eine künstlerische und menschliche Reinheit offenbart, die mit Bewunderung und Liebe erfüllen muß. Für die Dichtungen aus „Des Knaben Wunderhorn", für Worte Nietzsches, für den alten Hymnus „Veni creator spiritus", für die Schlußszene aus Goethes „Faust" und für Texte aus der philosophisch und dichterisch gleich bedeutenden chinesischen Lyrik hat Gustav Mahler musikalische Weisen gefunden, die als den Texten durchaus kongenial bezeichnet werden müssen. Es will mir fast scheinen, als ob Gustav Mahler stets am größten gewesen wäre, wenn er mit seiner Musik würdigen Worten dienen konnte. Unter den rein instrumentalen Sätzen sind am erquickendsten die Mittelsätze der Sinfonien, in denen Mahler sich entweder als echter böhmischer Urmusikant in heiteren Scherzis, in zarten Nachtmusiken und behaglichen Andanten ergeht, oder in denen er sich als Meister des Adagios zeigt.

Der Verlauf des Mahlerfestes rechtfertigte die großen Erwartungen, mit denen man nach Amsterdam gereist war, vollkommen. Schon äußerlich stand die Stadt vollkommen im Zeichen des Festes. Bunte Fahnen schmückten die Wagen der Straßenbahn, die am Concertgebouw vorbeiführten, überall in den Läden sah man die Bilder Mahlers und Mengelbergs ausgestellt, und sogar in den Schaufenstern einiger Konfektionshäuser hielten die Reklamefiguren in ihren Händen — Mahlerpartituren! Ein leuchtendes Ehrenzeichen für die vorbildliche Gastfreundschaft des holländischen Volkes wird für alle Zeiten die glänzende Aufnahme sein, die man uns Deutschen gewährt hat. Nicht allein, daß wir in den Häusern der besten Familien Amsterdams ein Heim fanden und für unsere Begriffe geradezu verschwenderisch verpflegt wurden; auch die Stadt als solche hat uns alle nur erdenklichen Erleichterungen und Vergünstigungen während der Dauer des Mahlerfestes gewährt. Kein Tag verging ohne besondere Veranstaltungen, Besichtigungen von Fabriken, Museen, Schiffen, Rundfahrten durch den Hafen, geselligen Veranstaltungen, Man hatte fast Mühe, sich für die Konzerte immer die nötige Frische und Aufnahmefähigkeit zu bewahren.

Die Aufführung der Werke erfolgte in ihrer chronologischen Reihenfolge; nur die neunte Sinfonie hatte man vor die achte gestellt. Mir persönlich erschien diese Umstellung nicht glücklich. Es wäre doch gerade wichtig gewesen, zu zeigen, daß Mahler nach der achten mit ihren Massenwirkungen, die geradezu eine Regie verlangen und zum Teil äußerlich erscheinen, noch die ganz persönliche, nach innen gekehrte neunte komponiert hat, deren abschließendes Adagio wohl sicher Mahlers reifster Satz ist. Im übrigen aber ergab die chronologische Reihenfolge einen günstigen Wechsel von Instrumental- und Vokalwerken, der jeder Ermüdung vorbeugte; sie ermöglichte auch, Mahlers Entwicklung klar zu verfolgen. Es ist bezeichnend, daß sich diese Entwicklung fast ausschließlich auf rein technischem Gebiete vollzieht. Der innere Gehalt der Kunst Mahlers ist eigentlich stets unverändert geblieben. Als sein Kunstideal, das schon im „Klagenden Lied" erkennbar ist, darf man wohl sein Bestreben bezeichnen, Menschenstimmen und Instumente zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen, eine „Sinfonie mit Menschenstimmen" zu schaffen. Nicht umsonst bezeichnet Mahler selbst das „Lied von der Erde" als „Sinfonie mit Alt- und Tenorsolo".

Die Ausführung der Werke hielt sich vom ersten bis zum letzten Takt auf einer Höhe, die man sich kaum vollkommener wird ausdenken können. Neben dem Concertgebouw-Orchester, das mit nicht zu übertreffender Genauigkeit und Klangschönheit spielte, waren es besonders die Chöre, die wahre Wundertaten verrichteten: der Chor der Abteilung Amsterdam der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst", die „Königliche Liedertafel Apollo", der Knabenchor der „Vereinigung zur Verbesserung des Volksgesanges". Groß war die Schar der Solisten, die zum guten Teil schon unter Mahler selbst ihre Partien gesungen hatten und darum vor allem stilistisch eine außergewöhnliche Ausgeglichenheit zeigten: Gertrude Foerstel, Aantje Noordewier-Reddingius, Frau Charles Cahier, Ilona Durigo, Sigrid Hoffmann-Onegin, Jacques Urlus, Josef Groenen, Thomas Denijs.

In einer Anzahl Vorträgen wurde auch der musikwissenschaftlichen Mahlerforschung ihr Recht. Guido Adler gab ein Bild der gesamten Persönlichkeit Mahlers, Richard Specht, Paul Stefan, Alfredo Casella und Felix Salten ergänzten es durch Sonderbetrachtungen. Die Vorträge dürften zur Vertiefung des Verständnisses für Mahlers Eigenarten wesentlich beigetragen haben, im besonderen der auch formal hervorragende Vortrag Felix Saltens über die spezifisch wienerische Eigenart Mahlers.

In der Abschiedsfeier, die nach dem letzten Konzert die Festteilnehmer vereinte, wurde ein „Mahler-Bund" errichtet, der sich die Aufgabe stellt, für die Verbreitung der Werke Mahlers einzutreten. Ich ver-

spreche mir nicht allzuviel von der Arbeit des Bundes. Parteigründungen im Musikleben sind immer mißlich. Kunstwerke und Künstler von wahrem Wert setzen sich doch stets allein durch. Es hat auch keinen Beethoven-, keinen Mozart- und keinen Haydn-Bund gegeben. Und ich bin überzeugt, nach diesem Maimonat in Amsterdam mehr als je überzeugt, daß die Zeit für Mahlers Werke kommen wird, auch ohne Mahler-Bund!

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Gedenktag! Freitag, den 21. Mai „Parsifal" zum hundertsten Male im Charlottenburger Deutschen Opernhause! Da werden die Bayreutherianer strengster Observanz wieder über die Entweihung ihres Weihefestspieles klagen, aber sie mögen sich wenigstens damit trösten, daß jene Aufführungen fast immer nur zu „heiligen" Zeiten, also an kirchlichen Festtagen veranstaltet wurden. Tags vor jener Jubiläumsaufführung war allerdings die Charlottenburger Première von Puccinis Schwankoper „Tosca". Lieber hätten wir Verdis „Amelia" dort einziehen gesehen, falls es durchaus etwas Welsches sein mußte. Na, das blutrünstige Stück wirkte auf das Publikum von Schiebern, Kriegsprofitlern und anderen Genossen jener „Gebildeten", die da jetzt die märchenhaften Eintrittspreise bezahlen können. Gönnen wir ihnen das kurze Vergnügen, das sich ja doch über Nacht in den langen Katzenjammer der allgemeinen Pleite verwandeln wird. Die Aufführung selber war von gewohnter Güte, interessiert hier aber nicht in ihren Einzelheiten, von denen nur die geniale Leistung Mafalda Salvatinis als Tosca und die großartige Inszenierung gerühmt seien. Das gilt auch von den Neuheiten in der Staatsoper. Sie traten neben Glucks neu aufgenommener „Iphigenie in Tauris" auf und rahmten Blechs Einakter „Versiegelt" ein: zwei Ballette „Licht" und „Kostümball", ersteres aus symbolistischen Gruppentänzen und Gluckschen Opernmusikstücken, letzteres aus Charaktertänzen und Rubinsteins „Bal costumé" zusammengeflickt. Die Instrumentierung rührt von Erdmannsdörfer her. Alles in allem eine große Unterhaltungsnull, würdig des Staatsopernpublikums, das dem des anderen Opernhauses entspricht. Diese .... auf den Dreisigmarkplätzen haben mehr Interesse für ihre Apfelsinen und schinkenquellenden Butterbrote als für die unter sie geworfenen Kunstperlen. Was Berlin für ein verrottetes Gomorrha geworden ist, sieht man an den Theatern noch besser als an den Gerichtssälen, denen ja gerade die größten Halunken mit verblüffender Virtuosität auszuweichen verstehen.

Nun zu den letzthin angedeuteten Ereignissen in der Kammermusik. Da hatte wieder der große Beethoven die Oberhand: Karl Klingler und seine Kunstgenossen spielten seine sämtlichen Streichquartette. Sie waren über fünf Abende so verteilt, daß jedesmal drei Quartette der frühen, mittleren und letzten Schaffensperiode gegeben wurden. Nur am dritten hörte man zwei aus Op. 18, dann F-Moll Op. 85 und das relativ kurze F-Dur Op. 135, womit indessen die obligaten zwei Stunden nicht überschritten wurden. Der künstlerische Erfolg betraf besonders die sechs Werke des sogenannten letzten Beethoven, deren Reproduktion schlechthin vollendet war. Ich rechne hier Op. 95 deshalb als Prolegomenon mit zur letzten Quartettpentaide, weil es bereits viel von deren Stileigentümlichkeiten in sich birgt. Ebenso klingt ja im zweisätzigen Op. 95 die letzte Klaviersonatenpentaide in mancher Einzelheit vor. Also jene sechs Quartette brachten die Künstler in stilvoller Idealität, mit höchster Meisterschaft heraus. Auch in den anderen waren die oft bemängelten Stilwidrigkeiten des ersten Geigers weniger häufig als sonst. Da ich endlich anzüglich gefragt wurde, was denn das da mit dem Stile wäre, wo es sich doch nur um subjektive „Auffassung" handeln könnte, will ich ein paar Stellen zur Verdeutlichung herausgreifen. Stillos und keine berechtigte „subjektive Auffassung" ist, wenn im Allegrointermezzo des Adagio von Op. 18 G-Dur die Pianissimo- und Leggierosechzehntelgruppen jedesmal in ihren ersten Noten dermaßen Sforzato angerissen werden, als ob ein Klavierlehrer da seinem rhythmisch schwachen Schüler immer ein lautes Eins! in die Eselsohren brüllte; wenn in den leicht huschenden Triolensechzehnteln der zweiten Variation von Op. 18 A-Dur mitten in die erste Figur eine Art Luftpause gesetzt oder in den ersten Takten des Anfangsallegro das hohe Melodie-Fis durch eine solche verzögert wird; wenn die Anfangsnoten der Gruppenvorschläge in der Malinsonia von Op. 18 B-Dur nicht mit den Begleitungsnoten zusammengebracht werden und somit die melodischen Hauptnoten nicht zur Seite schieben; wenn im Scherzo des sogenannten Harfenquartettes die Hauptmoliosfigur als Achteltriole anstatt als anderthalb reguläre Viertel betont wird; wenn man aus einem Auftaktssechzehntel ein demonstrativ breites Achtel macht und ähnliches. Gerade bei Beethoven soll man auf den Buchstaben schwören, weil der vom Großmeister auf das sorgfältigste gesetzt wurde und der sicherste Ausdruck seines tondichterischen Willens ist. Den sogenannten großen Zug erhält man bei Beethoven sofort, wenn man jede Vortragsbezeichnung auf das peinlichste ausführt und weder etwas hinzutut noch wegläßt. Dabei soll man natürlich nicht offenbare Druckfehler heiligen, wie das z. B. die sogenannte „akademische" Ausgabe der Klaviersonaten, die die Kgl. Preußische Hochschule für Musik in deutlicher, aber gänzlich mißglückter Demonstration gegen die Riemannsche Ausgabe bei Breitkopf & Härtel vom Stapel ließ, fertig brachte. Hier ließ die Kritiklosigkeit eines hochgestellten Kritikers nichts zu wünschen übrig.

In Beethovens A-Durquartett Op. 18 fielen übrigens wieder die beiden Vorklänge zu Wagnerschen Musikdramen auf. Sie stecken in den Variationen, deren dritte an das Waldweben in Siegfried erinnert, während in der großen Coda zur fünften sich ein bekanntes Motiv aus den Meistersingern aufdrängt. Den heimlichen Flüsterton der Waldwebenvariation traf Klinglers Quartett allerdings lange nicht so frappant wie dasjenige Alexander Friedemanns, als es uns das Stück in der vorletzten Saison spielte. Zu seinen vier Abenden in der letzten sandte die Leonhardtsche Konzertagentur mal wieder keine Referentenkarten. Dagegen besuchten wir die vier des Züricher Streichquartettes der Herren De Boer, Schroer, Essek und Reitz, die innerhalb einer Woche gegeben wurden. Drei davon waren schweizerischen Komponisten gewidmet. Man hörte da Werke von Andreae, David, Gagnebin, Hegar, Klose, Schoeck, Schultheß, Suter und Wehrli. Hier erwies sich aber allein Suters wirklich gedichtetes Quartett „Amselrute" als vollendetes Meisterwerk, als ein wohllautendes, inhaltreiches Idyll, das die anderen acht völlig in Schatten stellte. Bei diesen handelt es sich um die alte Geschichte: meistens keine Ideen, und wo Spuren davon vorhanden sind, der Mangel an Kraft, ihrer in wirklich künstlerischer Form Herr zu werden. Das führt denn zu Schwulst und Phrase, auch zu einem Quartettsatze, bei dem sich die Füchse gute Nacht sagen. Bleibt nur die Virtuosität zu bewundern, mit

der die ausführenden Künstler das krause Zeug bewältigten. Diese kam somit auch erst am ausschließlich Mozart geweihten Schlußabend zur elementaren Wirkung. Klangschönheit und Tonfülle, höchst entwickelte Technik und vollendetes Zusammenspiel, endlich volle seelische Hingabe charakterisieren diese ausgezeichnete Züricher Kunstgenossenschaft. Möge sie uns nächsten Winter wieder beehren!

Von den einheimischen Kammermusikvereinigungen schloß nun auch diejenige Hjalmar von Damecks. Da hatte man das gewohnte, aber stets neue und neu anregende Bild. Man begann mit einer Kammersonate (G-Moll) für zwei Violinen, Violoncell und Klavier von Johann Rosenmüller. Das ist ein geniales, kontrapunktisch wie melodisch reizvolles Werk, das seiner Zeit 1682 um mindestens sechzig Jahre voraus ist. Seine Generalbaßstimme bearbeitete Herr von Dameck selber. Da es sich dabei nicht auf die gewohnten trockenen Akkorde beschränkte, sondern sie reicher ausführte, hätte sich der mitwirkende Klavierist Georg Schumann, der bekannte Singakademiedirektor, größerer Zurückhaltung befleißigen müssen. Aber hic haeret aqua immer! Nach dem genialen Rosenmüller kam ein nicht minder genialer Mozart: ein dreisätziges Quartett für Flöte (A-Dur) mit Streichinstrumenten, das nahezu unbekannte von den beiden Werken dieser Art, deren anderes wir von der Dameckschen Kammermusikgesellschaft schon früher einmal zu hören kriegten. Hier wäre besonders Emil Prills Flötenkunst zu preisen. Danach gab es abermals eine geniale Seltenheit: Joh. S. Svendsens taufrisches, formvollendetes Streichoktett in A-Dur Op. 3. Es kann neben dem Mendelssohnschen wohl bestehen und gelang ganz vortrefflich. Goldmarks fast in Vergessenheit geratenes Klavierquintett (B-Dur Op. 30) schloß den wertvollen Abend ab. Wenn eine unserer ersten Tageszeitungen davon schrieb, daß er eine Art musikalischen Gottesdienstes gewesen wäre, und man diese Damecksche Kammermusiken nicht mehr gut aus dem höheren Musikleben Berlins wegdenken könnte, so pflichte ich dem rückhaltlos bei. In ihnen bewahrheitet der einstige Leipziger Kunstsprößling den alten Leipziger Wahlspruch: Res severa verum gaudium.

Die letzte Kammermusik der Saison fiel am 29. Mai dem famosen Quartette Adolf Buschs zu. Allerdings gab's da keine Streichquartette. Man gab statt derer in feinster Ausarbeitung Beethovens Septett und Schuberts Oktett. Leider kam man in dem großen, von über zweitausend Menschen besetzten Philharmoniesaale nicht zu dem entsprechenden Kunsthochgenusse. Auch hätte man anstatt des Schubertschen Bandwurmes, der in meiner Jugendzeit, wo man noch ein feineres musikalisches Urteil hatte, als „alter Schinken" galt und zudem zu den liederlichsten Arbeiten des bekanntlich nie feilenden Schubert gehört, lieber ein selteneres derartiges Werk gehabt. Aber der Hauptzweck des Abends wurde erreicht: durch den gewaltigen Zulauf kam Geld in den Beutel.

Schließlich bitte ich noch um einen Augenblick Geduld für zwei Solistenkonzerte. In einem erschien schon wieder ein neuer Geigenstern, die sechzehnjährige Lilla Kólmán, eine Schülerin Hubays, die mit dem Philharmonischen Orchester auftrat. Sie ist ein echtes, rassiges Geigentalent, das namentlich mit Tschaikowskys Konzerte stark wirkte. Im Beethovenschen merkte man, daß ihre Technik noch nicht so fest war, wie es für die höchste Künstlerschaft nötig ist. Diese zu erreichen, hat das junge Mädchen alle Aussichten. In dem anderen Konzerte ließ Leonid Kreutzer gleich drei Pianisten auftreten, denen er das Orchester als ihr Lehrer dirigierte. Die Idee ist gut; besser, als wenn ein einziger Pianist drei Klavierkonzerte spielt. Am besten wäre es allerdings, wenn drei nur ein Klavierkonzert vordreschten und dann genug des grausamen Spiels sein ließen. Näheres will ich hier nicht melden, da Leonhard auch in diesem Falle keine Referentenkarten gesandt hatte.

AUS BRÜNN

Von Rudolf Peterka

In meinem letzten Bericht versprach ich, über den „Fall Korngold" zu referieren; Veranlassung hierzu gab mir ein hier veranstaltetes Kompositionskonzert. — Leider ist es mir wegen Raummangel nicht möglich, ausführlich über das Schaffen dieses „Übermusikers" zu berichten, und ich beschränke mich deshalb auf eine kurze Besprechung jener Werke, die uns der „Wunderjüngling" aus Wien mitgebracht hatte. — Als erste Nummer hörten wir seine Klaviersonate Nr. 2 in E-Dur; diese ist ein Freibrief für neuzeitliche Kompositionsjünger, ein 4teiliges Musikstück für Klavier — ohne jedwede innere Form, Struktur und logischen Aufbau — als Sonate zu bezeichnen. Drei kleine Zwischenspiele zu „Viel Lärm um Nichts" bildeten den Übergang zu einer Gruppe von Liedern, unter denen das „Liebesbrieflein" kompositionell am reifsten, obgleich es nur ein Wort-, d. h. Tonspiel mit kirchentonalen Wendungen ist, daher nur Amteinwirkung erzielt. — Durch eine vom Komponisten mit „übersinnlicher" Leidenschaft gespielte Fantasie aus seiner Oper „Violanta" (eine Opernfantasie ist doch eine Geschmacklosigkeit!) — fand dieser Abend einen dem Auftakt entsprechenden, würdigen Abschluß. Daß ein Großteil des Publikums vorzeitig die Flucht ergriffen hatte — ist wohl den mehr oder minder guten Garderobeverhältnissen zuzuschreiben. — Die Mutigeren (soll wohl heißen, die im Saal verblieben) spendeten schwachen Beifall, lächelten aber stark. —

Weitaus erfreulichere Erfolge gab es bei dem Liederabend Elisabeth Schumann (Wiener Staatsoper) im Verein mit der Pianistin Gisela Springer, erstere als glänzende Strauß-Mozartsängerin, letztere als Schumann- und Chopin-Interpretin. Dr. Paul Weingarten, Wien, bestritt einen eigenen Klavierabend. Der Künstler hat sich seit seinem letzten Konzerte als Pianist sehr zu seinem Vorteil geändert. Mehr Wärme wäre am Platze gewesen. Paul Bender (München) und George Baklanoff (Wien, Chicago) überboten sich gegenseitig an Feiern von Triumphen. — Man weiß nicht, wem man den Vorrang lassen soll. Eines aber ist sicher: Benders Gesang ist Kultur der Kultur, und das ist beim Konzertgesang doch das ausschlaggebende Moment. —

Ein aufgehender Stern am Pianistenhimmel ist unbedingt Otto Schulhof aus Wien, den wir aber leider nur in kurzen Solostücken bei hier veranstalteten Tanzabenden hören konnten. Vielleicht wird es doch bald möglich sein, diesen überaus bescheidenen Künstler an einem eigenen Abend zu hören. —

Der Musikverein brachte unter der wiederholt bewährten Leitung seines Dirigenten (Musikdir. Frotzler) eine gute Aufführung der „Missa Solemnis" im Theater; der Männergesangverein unter Prof. Wirkenhauser die „Johannes-Passion" und der „Schubert-Bund" das Oratorium „Christus am Ölberg" (Dirigent Luis Schwarz). Leider verspürte man bei allen drei Aufführungen Probemangel. —

An neuen Opern gab es eine Erstaufführung der „Revolutionshochzeit" von d'Albert, deren Textbuch an Kinodramatik Nichts zu wünschen übrig läßt und deren Musik ein Konglomerat von Strauß-, Puccini- (und sogar Wagner-) Klängen ist. — Ich glaube kaum, daß es der „Tiefland"-Komponist mit dieser Opernmusik ernst gemeint hat.

Von der Wiener Staatsoper gastierten gemeinsam Kammersängerin Marie Jeritza und H. Wiedemann in der Opern „Toska", Violanta", „Cavalleria" und wurden stürmisch gefeiert. —

Aus dem Leipziger Musikleben

Das 21. Gewandhauskonzert hatte ein Programm von romantischem Charakter. Wundervollen Klanges war die Wiedergabe, die Arthur Nikisch der Robert Schumannschen B-Dur-Symphonie zuteil werden ließ und damit wieder einmal dem Vorwurf erfolgreich begegnete, der Instrumentierungsweise dieses Tonsetzers wohne zu wenig klanglicher Reiz inne. Das Orchester und der Dirigent steigerten ihre Kunst der Reproduktion ferner in der D-Dur-Symphonie von Brahms, die bis in die kleinste Einzelheit hinein fein ausgearbeitet war und aufs neue gewaltigen Beifall wachrief. Als Brahms-Dirigent ist Nikisch immer wieder der große Meister, der die denklich schärfste Zeichnung der musikalischen Umrisse mit ganz außergewöhnlich warmem Toninkarnat in schönen Einklang zu bringen weiß. Das gleiche galt von der beifällig entgegengenommenen, den vorletzten Gewandhausabend eröffnenden Ouvertüre zur Oper „König Manfred" von Carl Reinecke, deren Schlußteil sich bereits ziemlich atavistisch ausnimmt, deren langsamer Satz hingegen noch immer von vornehmer und stark melodischer Wirkung ist. — Im 22. Konzert kam, der würdigen Überlieferung des Gewandhauses entsprechend, die neunte Symphonie Beethovens unter rühmlicher Anteilnahme des von den Damen Else Pfeiffer-Siegel und Marta Adam, wie den Herren Hans Lißmann und Alfred Kase gebildeten Soloquartettes zu einer vortrefflichen Aufführung. Am Schlusse des herrlichen Werkes wurden dem Dirigenten lebhafteste Ovationen dargebracht, die ihn veranlaßten, immer und immer wieder dankend hervorzutreten. War doch dieser Abend von besonderer Bedeutung für das Gewandhaus, bedeutete er, wenn auch — Deo gratias! — keinen Abschluß, wohl aber einen Abschnitt in Arthur Nikischs Tätigkeit. Denn vor 25 Jahren, im Oktober 1895, hatte der exzellente Künstler, als Carl Reineckes Nachfolger, zum ersten Male sein Amt als ständiger Gewandhauskapellmeister ausgeübt. Und mit ihm war die neue Zeit in die ehrwürdigen Hallen des weltberühmten Institutes eingezogen. Es eröffneten sich neue musikalische Perspektiven und weiteten sich ferne künstlerische Horizonte! So konnte, in Anbetracht der großen Verdienste, die sich Nikisch fünf Lustren hindurch um das Musikleben Leipzigs erworben hatte, kein Dank herzlich genug sein. Freuen wir uns, den auserwählten Musageten im Herbst an derselben Stelle aufs neue wieder begrüßen zu dürfen! Prof Eugen Segnitz

Einen Kammermusikabend gab, als letzten Ausklang der Konzertspielzeit 1919/20, im Kaufhaussaal das Volkmann-Trio, die Herren Otto Kobin (Violine), Fritz Bühling (Cello) und Otto Volkmann (Klavier). Man darf zu dem Abend „Ende gut, alles gut" sagen. Die drei Herren sind ernst strebende, allen virtuosen Mätzchen abholde Musiker, die ihre Person hinter dem Werk völlig zurücktreten lassen, wie es das erste Gebot rechter Kammermusik ist. Freilich schien mir (vor allem in dem beginnenden D-Moll-Trio Op. 63 von Schumann) manchmal zuviel Zurückhaltung nach der Seite materieller Klangwirkung geübt, wodurch das Interesse der Hörer stellenweise erlahmte. Einen schönen Erfolg erspielte sich die Vereinigung mit dem am Schluß gebotenen H-Dur-Trio von Brahms, das erfreulicherweise in dieser Spielzeit das in Leipzig am meisten gespielte Trio gewesen ist. — Zwischen den Kammermusikwerken sang Milda Hornickel, eine bemerkenswerte junge Erscheinung unserer Konzertsäle, erstmalig Lieder von Otto Volkmann, denen aber trotz ihres Publikumserfolges keine irgendwie hervorragende Bedeutung zuzuerkennen ist. Dr. Adolf Aber

Rundschau

OPER

CHEMNITZ Als im September die Oper eröffnet wurde, versprach die Intendanz als Neuheiten u. a. Kloses „Ilsebill" und Künnekes „Dorf ohne Glocke", als Neueinstudierungen u. a. „Die drei Pintos", „Maurer und Schlosser". Die Spielzeit geht zu Ende, ohne daß diese Versprechungen wahr gemacht wurden. So war es jedes Jahr. Gewiß ist es gegenwärtig sehr schwer und vor allem kostspielig, neue Opern herauszubringen; aber ich dächte, wo ein so reicher Theaterfundus vorhanden ist, wie bei uns, müßte es bei einigem guten Willen möglich sein, daß auch die neuere Opernliteratur etwas mehr berücksichtigt würde. Aber leider ist unser Generalmusikdirektor Malata ziemlich konservativ. In den letzten Monaten wurden aufgeführt: „Troubadour", „Maskenball". „Zauberflöte" (in der geistvollen Bearbeitung und Ausstattung des Oberspielleiters Diener), „Königskinder". Das Osterfest feierte man mit „Faust", I. Teil, trotz Widerspruchs vieler Kreise, in der Bearbeitung von Weingartner, der dieses Höhenwerk zu aufdringlich mit Musik durchsetzt hat und sogar die Erzengel, deren Worte doch selbst Musik sind, singen läßt! Adams „König für einen Tag" wirkte als Ausstattungsoper. In „Cavalleria Rusticana" und „Bajazzo", die Kapellmeister Stange (ein feinkultivierter Musiker, der hier seine Kräfte nicht recht entfalten kann) stilvoll mit breiten italienischen Zeitmaßen dirigierte, konnte man einmal Tino Pattiera, das andere Mal Dr. Stägemann als Gäste bewundern. Als letzte Neuheit brachte man den „Goldschmied von Toledo", Oper nach Motiven Offenbachs. Die Aufführung des Nibelungenrings gibt der Spielzeit einen würdigen Abschluß. E. Püschel

KÖNIGSBERG I. PR. Wagners „Meistersinger", „Tristan" und der „Ring", unter Leitung des jugendlichen, genialen Kapellmeisters Reuß, sowie „Parsifal", von dem tüchtigen Kapellmeister Schröder dirigiert, bildeten den Höhepunkt der musikalischen Darbietungen unseres Stadttheaters. Von Novitäten sind „Tote Augen" von d'Albert, „Notre Dame" von Schmidt, „Susannens Geheimnis" von Wolff-Ferari, sowie „Abu und Nu" von Ludwig Heß besonders zu nennen. Die erstgenannten Werke sind bereits vielfach bekannt. Die Aufführung von „Abu und Nu" fand erstmalig in Danzig, hier an zweiter Stelle statt. Ein lustiges Spiel auf der Bühne, fein empfundene Musik im Stil Smetanas, und doch mit persönlicher Note empfehlen die allerliebste Oper, die auch im Königsberger Stadttheater ehrlichen freundlichsten Erfolg hatte. Emil Kühns

NÜRNBERG Die verflossene Opernspielzeit brachte außer den üblichen „Operettennovitäten" fünf Opern-Erstaufführungen, darunter zwei Uraufführungen. „Das Dorf ohne Glocke", Singspiel von Paßtor mit Musik von Ed. Künnecke, hat seinen Weg inzwischen durch fast ganz Deutschland genommen. Das Textbuch hält sich von dem modernen Operettenunsinn und seinen Unanständigkeiten ferne, verfällt dafür aber in die derb-sentimentale Mache des

vormärzlichen „Volksstücks". Ein höheres Interesse darf die gut gearbeitete, im guten Sinn volkstümliche Musik beanspruchen. Obwohl die Aufführung den anständigen Durchschnitt nicht überragte, hatte das Werk freundlichen Erfolg und erlebte eine Reihe gutbesuchter Wiederholungen. — Mit der zweiten Neuheit: „Ein Fest zu Haderslev" (Uraufführung) stellte sich unser vortrefflicher erster Theaterkapellmeister Robert Heger als Dichterkomponist vor. Das Buch ist nach der bekannten Stormschen Novelle nicht ohne Geschick gearbeitet. Die Sprache, der die Wagnerschen Bühnendichtungen als Muster dienten, ist gewandt und wohlklingend. Daß die Charaktere der handelnden Personen vergröbert und veräußerlicht werden mußten, liegt wohl im Wesen der erstrebten Bühnenwirkung, die mit Ausnahme von einigen (in späteren Aufführungen zum Teil gekürzten) Weitläufigkeiten auch tatsächlich erreicht ist. — Die Musik Hegers ist technisch vortrefflich gemacht, benutzt mit Geschick die Wirkungen des modernen Orchesters und untermalt gewandt die Bühnenvorgänge. Ein ehrliches Ringen um vertieften, seelischen Ausdruck ist unverkennbar, doch bleibt dem Komponisten die markante Eigenart versagt; wie bei der Dichtung ist auch hier Richard Wagner das Vorbild, ohne daß direkte Entlehnungen festzustellen sind. Die sehr sorgfältig vorbereitete Aufführung hatte starken, über die rein örtliche Bedeutung hinausgehenden Erfolg, der auch mehreren Wiederholungen treu blieb. — „Der Goldschmied von Toledo", eine auf äußere Theaterwirkung eingestellte Oper im Geschmacke der alten „großen Oper", zu der E. T. A. Hoffmann die Grundlage zum Text, Offenbach die musikalischen Motive hergeben mußten, hatte trotz guter Wiedergabe wider Erwarten mäßigen Erfolg. Nach wenigen Aufführungen verschwand sie vom Spielplan. — Der nachhaltige Erfolg blieb auch der Oper „Die arme Margareth" (Uraufführung) versagt. Das nach dem gleichnamigen Roman der Handel-Mazetti von Thiergen verfertigte Textbuch ist ungeachtet billiger Kinoeffekte nicht dramatisch wirksam. Der geschmackvollen, aber ziemlich unoriginellen Musik (etwa im Stile von Kienzls „Evangelimann") von Joh. Pfeiffer geht die dramatische Ader vollends ganz ab. So wurde man nicht recht warm bei der Aufführung, die sich mit einem freundlichen Achtungserfolg begnügen mußte. — Zum glänzendsten Ereignis der ganzen Spielzeit wurde die noch kurz vor dem Abschluß herausgebrachte örtliche Erstaufführung von Fr. Schrekers neuester Oper: „Der Schatzgräber". Schon die Textdichtung ist vorbildlich. Trotz aller buntbewegten Geschehnisse ist sie sehr knapp, klar geprägt und allgemein verständlich. Die Sprache ist edel und oft dichterisch gehoben, alle Charaktere sind lebensvoll und scharf gezeichnet, kurz, schon das Lesen der Dichtung bereitet Genuß. Die Musik zum „Schatzgräber" bedeutet gegenüber den „Gezeichneten" eine Rückkehr zum Einfacheren, zur Tonalität, zur Melodie. Kakophonien treten nur dann auf, wenn sie durch den Sturm sich überstürzender Gefühle begründet sind. Das Orchester ist zumeist sehr durchsichtig behandelt, dabei voll Glanz und Farbe, die melodische, thematische und kombinatorische Erfindung durchweg verschwenderisch reich, die symphonische Arbeit selbstverständlich meisterhaft. Die Höhepunkte wie der mystisch-groteske „Totenmarsch" zum Hinrichtungsplatz, das „Lied vom Schafott" oder der Ausklang des vierten Aktes gehören zum Ergreifendsten, was die moderne Musikdramatik hervorgebracht hat; die „Liebessymphonie" des dritten Aktes ist bezaubernder Wohllaut. — Die Erstaufführung war ein Ehrentag für unseren Kapellmeister Heger, für das treffliche Orchester, für die Solisten und die Spielleitung. Der anwesende Dichterkomponist konnte sich mit den Darstellern für lang anhaltenden, begeisterten Beifall bedanken. — Im übrigen hatten wir außer einigen Wiederholungen von Schrekers „Gezeichneten", deren eine der Komponist selbst mit starkem, innerem und äußerem Erfolg dirigierte, die gangbaren Werke von Puccini bis Wagner (darunter sehr liebevoll vorbereitete Aufführungen des „Tristan" und des „Parsifal"). — Mit dem Schlusse des Theaterjahres wird der seitherige Direktor und Heldentenor Pennarini infolge von Unstimmigkeiten mit der Stadtverwaltung und dem Personal Nürnberg verlassen. Als sein Nachfolger — in der neugeschaffenen Stellung eines städtischen Intendanten — wurde der seitherige Würzburger Stadttheaterdirektor Willy Stuhlfeld verpflichtet. Leider verlieren wir auch einige unserer besten Opernkräfte, so die vortreffliche „Hochdramatische" Korst-Ulbrich (die nach Zürich geht), die stimmlich und darstellerisch gleich hervorragende „Jugendlichdramatische" Helene Falk (nach Hamburg) und den künstlerisch hochstehenden Bassisten Eckhardt (nach Stuttgart), einen wahren Stimmkrösus von ganz ungewöhnlicher darstellerischer Begabung. — Glücklicherweise verbleibt uns wenigstens Kapellmeister Heger, ein sehr feinsinniger Dirigent von nicht gewöhnlichem Können und unermüdlicher Arbeitskraft, sonst ständen wir in der kommenden Spielzeit lauter „unbekannten Größen" gegenüber, eine Erwartung, die ebensoviel Hoffnung wie Besorgnis auslösen kann. C. Brunck

WEIMAR Der Opernbetrieb im Deutschen Nationaltheater löst nirgends künstlerische Befriedigung aus. Der Spielplan ist trostlos einseitig. Man reitet auf längst abgespielten Werken herum, die man besser auf einige Jahre beiseite legte, um sie dann wieder neu einzustudieren. Man wird den Eindruck nicht los, daß unsere Kapellmeister zu langsam arbeiten. An Neuaufführungen hat man eigentlich nur Graeners „Don Giovanni" und Dohnanyis Pantomine „Der Schleier der Pierrette", allerdings hervorragend, herausgebracht. Natürlich gab's auch sonst mancherlei Gutes zu sehen und zu hören, z. B. Gmür im Corneliusschen „Barbier". Im allgemeinen ist aber eine erschreckliche Stagnation in der Oper eingetreten, die hoffentlich in der nächsten Spielzeit überwunden wird. Die Solistenfrage, die sich zu einer Krankheit ausgewachsen hat, trägt nicht unwesentlich dazu bei; keine größere Oper ohne zwei bis drei Gäste, ohne daß es zu Neuverpflichtungen kommt. Das kostet Unsummen und beeinträchtigt Spielplan und künstlerische Leistung. Hoffentlich berücksichtigt man in Zukunft auch die neuzeitliche Oper mehr als bisher. Dr. O. Reuter

KONZERT

CHEMNITZ Der edle Wettstreit zwischen der alten städtischen Kapelle (Malata) und dem neuen Philharmonischen Orchester (Hirte) erwies sich auch weiterhin als segensreich für das Konzertleben unsrer Stadt. Die städtische Kapelle schloß ihren Brahmszyklus ab mit den Haydn-Variationen, dem Doppelkonzert für Violine und Cello (meisterhaft gespielt von Prof. Havemann und Prof. Wille) und der 4. Symphonie. Von den Symphoniekonzerten war von Paul Juon gewidmet, der seine Serenadenmusik und Wächterweise selbst dirigierte. In einem weiteren Symphoniekonzerte sang nach der Eroica der Lehrergesangverein unter Prof. Mayerhoff Nicodés „Meer" mit hoher Ausdrucks- und Chorkultur. Interessant war ein Abend, der als Neuheiten Graeners wertvolle Sinfonietta, Ewald Siegerts formgewandte Haydn-Variationen und Meißners hübsche Suite brachte. Hirte führte mit dem Philharmonischen Orchester u. a. Brahms 4. und Beethovens 5. Symphonie beifallswürdig auf und begleitete Steffi Koschate zu Bruchs nnd Ilse Veda Duttlinger zu Brahms' Violinkonzert, während Or-

ganist Eugen Richter mit Bossis Orgelkonzert einen künstlerischen Erfolg errang. Eine wertvolle Bereicherung sind die Kunsterziehungsvorträge Kapellmeister Kutzschbachs (Dresden), der in feinsinniger, gemeinverständlicher Weise die Entwicklung der Symphonie behandelt und bisher Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann analysierte und vorbildlich aufführte.

Besonders hoch steht in unsrer Stadt die (weltliche und geistliche) Chorgesangspflege. Der Lehrergesangverein beglückte mit einer herrlichen Aufführung von Liszts „Christus". Orpheus, Bürgergesangverein, Singakademie gaben Liederabende mit fesselnden Programmen, der Beamtengesangverein einen Bruch-Abend, der Volkschor eine Erstaufführung von Herm. Ungers „Hymnus an das Leben". In der Jacobikirche (Mayerhoff), war die Johannispassion in vollendeter Stileinheit zu hören, in der Lutherkirche (Trägner) der Elias, in der Johanneskirche (Koch) Bachs Trauerode, in der Paulikirche (Geilsdorf) Hugo Müllers Vokalmesse (Uraufführung). Aus der reich vertretenen Kammermusik sind die Abende von Eugen Richter und dem Gewandhausquartett zu erwähnen, wo u. a. Schuberts Streichquintett, Wolf-Ferraris Klavierquintett und Thuilles Cellosonate (gespielt von Altmeister Klengel!) aufgeführt wurden. Die städtische Kammermusikvereinigung brachte ein modern empfundenes Klarinettenquintett von Hans Stieber; das Halketrio vermittelte die Bekanntschaft mit einem tiefempfundenen Streichquartett („Tröstungen") von Bertrand Roth und einem gediegenen Klavierquintett des Bruckner-Schülers Josef Vockner. Walter Hänel brach für die Alten, für Trios von Phil. Em. Bach und Stamitz eine Lanze; dazwischen sang Charlotte Döscher moderne Lieder von Erich Wolff, Wetz und Reger. Sonst ragten noch hervor die Klavierabende von Prof. Walter Bachmann und ein Konzert, in dem Frau Diener-Walz die neusten Lieder von Rich. Strauß sang und Klengels Meisterschüler Schertel sich als reifer Cellokünstler vorstellte.

E. Püschel

KÖNIGSBERG I. PR. Die „Königsberger Sinfoniekonzerte unter Wilhelm Siebens Leitung, sowie die „Populären Sinfoniekonzerte", Dirigent Ludwig Hess, erfreuten sich großen Beifalls. In ersterem wurde noch immer dem „Starsystem" manche Konzession, trotz der ausgezeichneten Orchesterführung Siebens. Unser Publikum muß allmählich aus der Gewohnheit gebracht werden, nach der Mitwirkung namhafter Solisten den Besuch der Sinfoniekonzerte einzustellen. Solisten ersten Ranges kann man genügend in den hervorragenden Künstlerkonzerten hören, deren Programme ohne Orchester vorgesehen sind. In den Sinfoniekonzerten soll und muß dem Orchester der erste Platz errungen werden, solistische Mitwirkung durch das aufzuführende Werk bedingt sein. Wilhelm Sieben und Ludwig Hess verlassen demnächst Königsberg. Ersterer übersiedelt nach Dortmund, Ludwig Hess nach Berlin. (Von Berlin kann der ausgezeichnete Künstler seine Reisen als Konzertsänger leichter ausführen, als von Königsberg aus.) Beide, vorzügliche Musiker, sehen wir nur ungern von hier scheiden. Ludwig Hess verabschiedete sich mit einem Liederabend. Der große Stadthallensaal war dicht besetzt, das Publikum feierte den trefflich disponierten Meistersänger mit Blumen und reichstem Beifall. Siebens Abschiedskonzert fand am 20. d. M. statt, und zwar mit folgendem interessanten Programm: „Vorspiel zu einem Drama" von Schreker, Klavierkonzert von Glazounow, — Solist Alfred Schröder —, „Liebesgesang und Rondo" von Heinz Tießen, „Ostpreußischer Frühling" von Erwin Kroll, „Samländische Idylle" von Otto Besch, — die drei letztgenannten Komponisten sind Ostpreußen —, 5 Orchesterstücke von Schönberg. Der rührige Vorstand des vor etwa einem Jahr gegründeten „Bund für neue Tonkunst" veranstaltete u. a. „Hans Pfitzner-Tage", die eine Vorlesung „Palästrina", ein Kammermusik- und ein Sinfoniekonzert erbrachten. Pfitzner wurde besonders als Komponist beifälligst begrüßt. Vereins- und sonstige Solistenkonzerte, mehr oder minder wertvoll, gab es in großer Zahl. Es ist geplant, die „Königsberger Sinfoniekonzerte" und „Populären Sinfoniekonzerte" insofern zu vereinigen, daß beide Veranstaltungen dem gleichen Dirigenten unterstehen.

Emil Kühns

NÜRNBERG Die Nürnberger Konzertverhältnisse bekamen zu Beginn der Saison eine grundlegende Veränderung durch den Rücktritt des langjährigen Dirigenten des philharmonischen Orchesters, Wilhelm Bruch. Die etwas brüske Entlassung des seit 20 Jahren an der Spitze unseres gesamten Musiklebens stehenden, durch die Erstaufführung vieler Werke von Bruckner, Brahms, Tschaikowsky, Dworack, Rich. Strauß, Mahler und vielen anderen modernen Meistern, wie durch die Gründung eines großstädtischen Verhältnissen entsprechenden Orchesters um Nürnberg hochverdienten Musikers erregte bei seinen zahlreichen Anhängern begreifliche Erregung. Glücklicherweise ist sein Nachfolger August Scharrer ein Dirigent von hervorragenden künstlerischen Qualitäten, der den Wechsel zum mindesten hinsichtlich der künstlerischen Darbietungen nicht bedauern läßt. Außer etwa 30 volkstümlichen Symphoniekonzerten mit äußerst abwechslungsreichen, musikalisch und technisch vortrefflich durchgeführten Vortragsfolgen gab er in drei Konzerten des „Philharmonischen Vereins", insbesondere mit einem „Richard-Strauß-Abend", einer Aufführung der 4. Symphonie von Gustav Mahler und einer örtlichen Erstaufführung der Ouvertüre „Wie es euch gefällt" von H. Wetzler stärkste Eindrücke. Seine Wiedergabe von Bruckners „Tedeum" und Beethovens „Neunter" mit dem Chor des „Lehrergesangvereins" war eine monumentale Prachtleistung, wie wir sie nicht oft zu hören bekommen. — An weiteren Orchesterkonzerten ist ein ganz außergewöhnlich schön gelungener „Beethoven-Abend" des Theaterkapellmeisters Robert Heger und ein Gastdirigieren des Stuttgarter Generalmusikdirektors Fritz Busch zu erwähnen, der außer der „Eroika" und der „Oberon-Ouvertüre" die „Hiller-Variationen und Fuge" von Max Reger mit glänzendem Erfolg zur örtlichen Erstaufführung brachte. — Immer größere Anziehungskraft üben die technisch und stilistisch meisterlichen Aufführungen alter und neuer A-capella-Gesänge durch den „neuen Chorverein" unter Leitung von A. Hardörfer aus. Tausende lauschten in den weiten Räumen der St. Sebalduskirche den ergreifend schönen Kompositionen von Lasso, Palestrina, Schütz, Reger, James Simon (Berlin) und anderen. — Sehr erfreulich ist, daß nunmehr endlich auch in den Kammermusik- und Liederkonzerten zeitgenössische Musik wenigstens ab und zu hier zu Gehör kommt. So brachte das zum Sextett verstärkte Stuttgarter „Wendling-Quartett" Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht" durch ideal schöne Wiedergabe zu durchschlagendem Erfolg. Der Münchener Bariton W. Consee sang außer bekannten Liedern von Strauß und Trunk einige ganz prächtige, virtuos gemachte, fein satirische Sachen von Kowalski; Brodersen (München), der wunderbare Gestalter, erzielte starken Eindruck mit schönen, tiefen Gesängen von Pfitzner und seltener gehörten, älteren Liedern von Rich. Strauß, dagegen erwiesen sich einige Lieder von Rich. Trunk als äußerlicher und weniger gehaltvoll, als man es von diesem in Süddeutschland so beliebten Komponisten gewöhnt ist. Einige der schönsten aus den „Schlichten Weisen" von Reger hörte man von Corry Nera, einer jungen Holländerin mit vortrefflich geschulter, glockenklarer Sopranstimme, und von H. Suker, einem vielversprechenden, einheimi-

schen Bariton. Sehr starken Erfolg hatten drei eigenartig schöne, an Melodie und Stimmung reiche Orchesterlieder von Armin Knab (nach Texten von Mombert), gesungen von Udo Hussla. Wenn wir dann noch die monumentale Wiedergabe der Regerschen „Telemann-Variationen" durch unsere hervorragendste Nürnberger Pianistin Maria Kahl-Decker erwähnen, dürfte die Reihe der örtlichen Neuaufführungen erschöpft sein. Aus der endlosen Reihe der sonstigen Konzerte sei ein wundervoller Abend bei dem Wiener Rosé-Quartett, zwei nicht minder eindrucksstarke Konzerte des Schnabel-Trios; die hochbegabte junge Geigerin Anita Portner; der stürmisch gefeierte, sich allmählich vom Wunderknaben zum Künstler entwikkelnde Geigenvirtuose Kerekjarto, sowie Liederabende von Schlusnus und Slezak genannt. C. Brunck

WEIMAR Unsere Chorverhältnisse liegen sehr im argen. An einem künstlerischen Anforderungen entsprechenden gemischten Chor fehlt es seit Degners Tod, also über zehn Jahre, ganz. Ob die Gründung eines Volkschores mit dem Theaterchor unter Peter Raabes Leitung ein Sammelpunkt für die Eigenbrödeleien wird, muß die baldige Aufführung der „Johannispassion" lehren. Die Liedertafel gehört immerhin zu jener Art Männervereine, bei denen Ernst und künstlerisches Streben über manches hinweghilft. Diesmal trat sie mit einem schön zusammengestellten Programm in die Öffentlichkeit, das auch eine in ihrer Gegensätzlichkeit wohlgelungene „Legende" von Karl Goepfart mit schwungvollem Schluß aufwies. Das künstlerische Ergebnis war indes gering, woran vielleicht der junge Hans Lösch, der für den bewährten Vereinsdirigenten Josef Thievel einsprang, die Hauptschuld trug, da er den Chor nicht recht in der Hand hatte. Die Männerchöre mochten allenfalls noch gehen; die Frauenchöre waren Ansichtssache. Weshalb Priska Aich, die ausgezeichnet Brahmslieder sang, in die alte Unsitte verfiel, nur für Männer geschaffene Lieder zu singen, wie Strauß' „Ich trage meine Minne", bleibt ein Rätsel. Dr. O. Reuter

Besprechungen

Paul Bennemann, Musik und Musiker im alten Leipzig (Verlag von L. Fries, Leipzig 1920).

Das Bändchen bringt auf 50 Seiten einen musikgeschichtlichen Abriß der Zeit von 1618 bis zum Tode Bachs und ist mit viel Fleiß und Liebe zusammengestellt. Neues bringt es wenig. Was Bennemann hier bietet, kann sich letzten Endes jeder Interessent aus Musik- und Kulturgeschichten selbst zusammenlesen. Doch der Grund zu einer solchen Veröffentlichung wird aus nachfolgendem ersichtlich.

Die Schrift ist ein „Vortrag", den Bennemann zur Einführung in das Kulturempfinden jener Zeit gehalten hat, aus der die bei seinen Hausmusiken gespielten Stücke stammen. Ein Kapitel Hausmusik in geschichtlicher Darstellung und Erläuterung soll hiermit den Musikfreunden geboten werden. Eine kleine Schwäche weist das Werk allerdings auf. Daß Bennemann die Wahl alter Meister damit begründet, „weil die modernen Werke von Dilettanten kaum mehr erträglich darzubieten sind" (S. 12), ist etwas unklug. Man kann doch die Moderne nicht deshalb ablehnen, weil man sie nicht selbst spielen kann. Außerdem dürfte Bennemann sich täuschen über die Schwierigkeitsgrade bei Schein, Rosenmüller und vor allem bei Bach. Dennoch begrüßen wir die Belebung alter Musik aufrichtig. Otto Beck

Burian, Irma, In Frau Musikas Werkstatt. Ernste Belehrung in heiterer Form für musikfreudige Kinder. 154 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919.

Die in Wien als Musikpädagogin lebende Verfasserin hat den Versuch unternommen, die musikalische Elementar- und Harmonielehre so darzustellen, daß sie Kindern vom elften Jahre an zugängig ist. Gewiß ein lobenswertes Unternehmen! Allerdings werden nur hervorragend begabte Kinder unter Anleitung eines tüchtigen Lehrers wirklichen Nutzen davon haben. Die 16 Lektionen, die sich auf zwei Jahre verteilen sollen, führen von den elementarsten Anfangsgründen bis zur Modulation und sind in Dialogform gehalten. Um sie dem kindlichen Aufnahmevermögen näherzubringen, werden Tonarten, Akkorde usw. personifiziert, wobei öfters wirklich hübsche poetische Bilder entstehen. Die alterierten Akkorde sind in richtiger pädagogischer Erkenntnis fortgelassen. Auch musikgeschichtliche Facta werden berührt. Beanstanden möchte man die etwas verächtliche Behandlung der Kirchentöne, die nach Ansicht der Verf. nur noch für „Musikgelehrte und Leute, die alte Musik und Kontrapunkt studieren", vorhanden sind. Es darf doch nicht übersehen werden, daß selbst noch neuere Komponisten durch gelegentliche Anwendung der Kirchentonarten frappante Wirkungen erzielt haben. — Den Anhang bilden, teilweise von den jugendlichen Schülerinnen der Verf. selbst hergestellte, bezifferte Bässe und zu bearbeitende Melodien. Mögen recht viele junge Musikscholaren, die sich auch im Klavierspiel ernsthaft und eifrig betätigen, an Hand dieses von der Verlagshandlung mustergültig ausgestatteten Büchleins und unter Obhut eines beratenden älteren Freundes den Versuch machen, in die Wunderwelt der Frau Musika einzudringen! Dr. Paul Ruberot

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Bochum. Einen Abend besonders andachtsvoller Stimmung verdankten wir dem erstmaligen Besuch Günther Ramins (Leipzig), gelegentlich der Veranstaltung eines Orgelkonzerts in der Christuskirche. Er war von dem städtischen Musikausschuß und dem Musikverein nach Bochum geladen worden. Sein wundervoll durchdachtes Spiel, das bedeutsamen Werken von Frescobaldi, Bach, Mendelssohn, Reger und Ramin diente, war von reifer Technik und starker Innerlichkeit getragen. — Im Stadttheater wurde Goethes „Faust", 1. und 2. Teil, mit Weingartners Musik als Pfingstfestspiel unter Dr. S. Schmitts Spiel- und Schulz-Dornburgs musikalischer Leitung erfolgreich gegeben.

Eisleben. Am 18. Mai führte der Städtische Singverein unter Leitung von Herrn Dr. Stephani Hugo Kauns Chorwerk „Mutter Erde" in Anwesenheit des Komponisten mit großem Erfolge auf. Es war die fünfte Aufführung des prächtigen Werkes, dem weiteste Verbreitung zu wünschen wäre. Als Solisten wirkten mit Elisabeth Reichel-Nordhausen (Sopran), Kammersängerin Julia Rahm-Rennebaum-Dresden (Alt), Georg Funk-Berlin (Tenor) und Th. Heß van der Wyk-Berlin (Baß). Der Eindruck des Werkes war tief und nachhaltend und äußerte sich in stürmischem Beifall, der sich zu einer begeisterten Kundgebung für den Komponisten steigerte.

Gera. Das Festkonzert zum 100. Geburtstag des Komponisten Wilhelm Tschirch hat im Konzertsaale des Reußischen Theaters unter Heinrich Labers Leitung einen guten Verlauf genommen.

*Halle a. S. Die Kantgesellschaft veranstaltete bei ihrer hiesigen Tagung jüngst ein Konzert mit Komposition von Paul Natorp. Der berühmte Marburger Philosoph führte uns in seinen Werken nicht auf das hohe Meer leidenschaftlichen Empfindens; er ist kein Himmelsstürmer und auch keine überragende musi-

kalische Persönlichkeit, wohl aber eine stille, versonnene Natur, welche bei genauester Kenntnis alles Satztechnischen und Formalen in melodisch-edler Weise das schreibt, was sie innerlich bewegt. Zur Vorführung kamen aus dem Manuskript ein klangvolles viersätziges Klaviertrio in E-Moll, ein empfindungstiefes Largo aus einem Fis-Moll-Trio, Präludien und Fugen für Klavier und Lieder. Die letzteren tragen wenig persönliches Gepräge, waren wohl auch nicht zu günstig gewählt. Stilistisch knüpft das Schaffen Natorps etwa bei Kirchner und Rheinberger an; hier und da machen sich auch Einflüsse von Bach und Brahms bemerkbar.

*Prag. Franz Schrekers Erstlingsoper „Der ferne Klang" fand bei ihrer hiesigen Erstaufführung im neuen deutschen Theater am 20. Mai eine außerordentlich warme und beifällige Aufnahme. Vor allem kann die herrliche Leistung des Orchesters und seines genialen Dirigenten Alexander von Zemlinsky nicht genug gerühmt werden; Prachtleistungen boten auch Frl. Else Klepner und Herr Nachod in den Hauptrollen. Direktor Kramer hatte selbst die Spielleitung.

*Prag. Als Gast des Prager deutschen Singvereins hat hier am 21. Mai Dr. Gerhard von Keußler, der gegenwärtige Leiter der Hamburger Singakademie und einstige Leiter bzw. Reformator unseres deutschen Singvereins, Brahms' deutsches Requiem dirigiert und den begeisterten Beifall seiner Hörerschaft gefunden.

*Siegen. Der erst im November vorigen Jahres gegründete „Chor der Lehrer und Lehrerinnen Siegen" gab schon sein erstes Konzert. Das Programm wies nur Volkslieder auf. Nordische, portugiesische, deutsche und slavische, letztere mit Klavierbegleitung. Wohl selten hat hier ein zum ersten Male auftretender Chor einen solchen Beifall geerntet wie dieser, so daß der Wunsch allgemein rege wurde, das Konzert baldigst zu wiederholen.

*Stuttgart. Der Philharmonische Chor brachte in seinem 3. Konzert vier Kantaten von Joh. Seb. Bach unter Leitung von Fritz Busch zur Aufführung. Die Presse spricht von außerordentlichen Chorleistungen, wie sie bisher in Stuttgart noch nicht erreicht worden sind.

*Wien. Zwei neue Opern Weingartners, „Die Dorfschule" nach dem Altjapanischen und „Meister Andrea" nach dem gleichnamigen Lustspiele Geibels, gelangten soeben an der Wiener Staatsoper mit glänzendem Erfolge zur Uraufführung. Die Kritik bezeichnet die „Dorfschule" als ein ungemein fesselndes, menschlich warm berührendes, musikalisch feines und reifes Werk und betont bei „Meister Andrea" die Grazie, Vornehmheit, gute Instrumentierung und den Wohlklang der Oper. Beide Werke erfreuten sich einer herzlichen, äußerst warmen Aufnahme beim Publikum, das dem Dichterkomponisten nach jedem Aktschlusse stürmische Ovationen bereitete.

Notizen

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Bautzen. Kirchenmusikdirektor Professor Johannes Biehle vollendet am 18. Juni sein 50. Lebensjahr. Ursprünglich Lehrer, leitete er als Kantor zu St. Petri große Oratorienaufführungen sowie die Lausitzer Musikfeste. Schon frühzeitig widmete er sich musikwissenschaftlichen Arbeiten, besonders auf dem Gebiete des Kirchen- und Orgelbaues, womit er auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London Aufsehen erregte. Seit einigen Jahren ist er Dozent an der Berliner Universität für Musikalische Liturgik und an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg für Raumakustik, Kirchenbau, Orgel- und Glockenwesen.

*Berlin. Der Berliner Tonkünstler-Verein (E. V., Vorsitzender A. Ebel) veranstaltet im kommenden Winter mehrere Konzerte mit zeitgenössischen Werken. Die deutschen Tonsetzer werden zur Einreichung neuer Werke eingeladen, die bis zum 1. August dem Vorstand (W., Zietenstraße 27) einzureichen sind.

*Berlin. Hans Pfitzner wurde vom Kultusminister als Lehrer einer der sogenannten Meisterklassen für Komposition berufen. Wenn man bedenkt, daß dieses Institut schon unter Gernsheim, Humperdinck u. a. dermaßen an Schülermangel litt, daß daselbst sogar Leute aufgenommen wurden, die noch nicht in der Harmonielehre sicher waren, so wundert man sich, daß unser dem Bankrotte naher Staat noch Geldsummen mit derartigen längst toten, ja nie lebendig gewesenen Institutionen verschwendet. Die betreffenden „Meister" saßen oft semesterlang ohne einen einzigen „Meisterschüler" da, und manchen war das auch so ganz recht — wenn nur das Gehalt nicht eingezogen wurde. Staatlich-soziale Musterwirtschaft!

Bielefeld. Zwei der ältesten Musikvereine Westfalens konnten in diesen Tagen auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Der Bielefelder Musikverein, der seit mehr als dreißig Jahren unter der Leitung von Professor Lamping steht, wählte Beethovens „Missa solemnis" als Jubiläumsaufführung. Der zweite Jubelverein war der Musikverein in Herford, der unter dem tüchtigen Musikdirektor Quest einen ungeahnten Aufschwung genommen hat. Das Herforder Jubelfest wurde durch mehrtägige prächtige Konzertdarbietungen begangen.

*Budapest. Im Orchester des Ungarischen Nationalopernhauses ist ein Zersetzungsprozeß eingetreten, welcher damit droht, daß dieses Kunstinstitut in kürzester Zeit ohne Orchester bleiben wird. Der Intendant des Opernhauses erklärte seinerzeit, als unter den Opernhausmusikern eine Bewegung wegen Aufbesserung der Gehalte ausgebrochen war, namens des Kultus- und Unterrichtsministeriums, daß die Bezüge und der nächstjährige Kontrakt der Orchestermitglieder vom 15. April l. J. ab geregelt werden sollen. Seit damals sind schon etwa sechs Wochen verstrichen, ohne daß in dieser Angelegenheit irgend etwas geschehen wäre. Die Mitglieder des Orchesters warteten eine Zeitlang, jedoch vergebens. Und jetzt nehmen sie Tag für Tag die ihnen angebotenen ausländischen Engagementsanträge an. Sie wenden sich behufs Besserung ihrer Lage nicht an die Regierung, denn als sie die den Kommunalbeamten zugesicherte Begünstigung des Bezuges der Lebensmittel erhielten, wurde ihnen rundweg erklärt, daß man ihre weiteren Forderungen ab ovo abweisen wird. Um so lieber empfangen sie aber jetzt die Theateragenten. Wie wir erfahren, haben die besten acht Bläser schon ein Engagement nach Rumänien angenommen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß das Budapester National-Opernhaus zum Herbst ohne Orchester bleiben wird. Welche Gefahr das für die ungarische Musikpflege bedeutet, braucht wohl nicht besonders erörtert zu werden. Es wäre wohl angebracht, daß die maßgebenden Kreise diese Frage mit mehr Verständnis behandeln und retten würden, was noch zu retten ist. Jede weitere Verzögerung würde die ungarische Musikkultur, welche doch bekanntermaßen einen so hohen Flug genommen, auf Jahrzehnte zurückwerfen.

*Dortmund. Während des kommenden Konzertwinters werden der Musikverein und die Musikalische Gesellschaft, ermutigt durch das großzügige Gelingen ihrer Unternehmungen im vergangenen Konzertabschnitt (1919/20), mit folgenden, wenig bekannten Choraufführungen an die Öffentlichkeit treten: „Christus" von Liszt, „Acis und Galathea" von Händel,

„Der zufriedengestellte Aeolus" von Bach, „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari und „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius.

*Essen. Im blühenden Mannesalter verschied der aus seinem Mitwirken bei den Konzerten des Musikvereins bekannte und geschätzte Organist Peter Hennes, Musiklehrer am Städtischen Gymnasium und Realgymnasium in Essen-Rüttenscheid. — Durch die Aufführung sämtlicher Klaviertrios, Violin- und Cellosonaten an acht Juniabenden veranstalten die Konzertmeister Kosmann und Kade, sowie die Pianistin Maria Harf ein Beethoven-Kammermusikfest.

*Gera. Professor Heinrich Laber, Leiter der Reußischen Kapelle, dirigierte im vergangenen Jahr, außer den 32 Konzerten in Gera, u. a. in Berlin: Blüthnerorchester, Leipzig: 10 Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, Dresden: Philharmonisches Orchester, München: Konzertverein zwei Konzerte, Erfurt, Magdeburg, Altenburg.

*Halle a. S. Hier starb plötzlich und unerwartet für seine lieben Freunde der Konzertmeister Hans Schmidt. Mit ihm, dem langjährigen Kantor des Domes, sank ein edler Mensch und ein gediegener Künstler ins Grab. Als Geiger wirkte Schmidt in früheren Jahren in den vornehmsten Theater- und Symphonieorchestern des In- und Auslandes, u. a. hat er die Glanzzeit der Meininger Hofkapelle unter Bülow und Steinbach miterlebt. In Halle entfaltete der Verstorbene eine ungemein reiche Tätigkeit als Solist, als Kammermusikspieler und vor allem als tüchtiger, vielgesuchter Violinlehrer. Kompositorisch ist Hans Schmidt mit wertvollen Liedern, Chören und Violinwerken hervorgetreten.

*Hannover. Im Juni werden im hiesigen Opernhause 10 Festvorstellungen veranstaltet mit Aufführung folgender Opern: „Orpheus und Euridike", „Entführung", „Meistersinger", „Tristan", „Rosenkavalier" und „Schatzgräber", bei denen auch Kräfte der größten deutschen Bühnen gastieren werden.

*Prag. Der Prager „Deutsche Volksgesangverein" bringt im nächsten Sängerjahre zwei Männerchöre des Prager deutschen Musikschriftstellers Edwin Janetschek zur Uraufführung.

*Prag. Bei der am 26. Mai stattgefundenen ersten Hauptversammlung des Vereines „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag" wurde der Prager Tondichter und Musikschriftsteller Rudolf L. Procházka zum Präsidenten gewählt.

Rudolstadt. Die erst im vergangenen Jahr geschaffene Schwarzburger Landeskapelle hat, trotzdem sie erhebliche Zuschüsse erhält, derart mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, daß ihre Auflösung beabsichtigt wird. Ebenso ist das Loh-Orchester in Sondershausen ernstlich bedroht.

*Weimar. Der bekannte Eisenacher Komponist und Musikdirektor Wilhelm Rinkens wurde von der Weimarischen Staatsregierung zum Professor ernannt.

Zwickau. Um das Robert-Schumann-Museum zu fördern, wird eine Vereinigung der Schumann-Freunde für Zwickau und Umgegend gegründet. Auch werden Pläne erwogen, eine Schumann-Gesellschaft für Deutschland ins Leben zu rufen.

Ein Bach-Bild

Der Theoretiker Joh. Phil. Kirnberger (1721—1783) besaß ein Bild Meister Bachens. Eines Tages besuchte ihn in Berlin ein Leipziger Leinwandhändler. Kaum saß der Leipziger, als sein Blick auf das Bachbild fiel. „Ey Härr Chesus," rief dieser, „da ham Sie ja unsern Kantor Bach hängen. Das soll ein grober Mann gewesen sein; hat sich der eitle Narr nicht gar in einem prächtigen Sammetrock malen lassen." — Kirnberger stand gelassen auf, verschanzte sich hinter seinen Stuhl und rief dem Leipziger Gaste leise anfangend bis zum äußersten crescendo zu: „Will der Hund raus! Raus mit dem Hund!" — Der Leipziger verließ fluchtartig Kirnbergers Wohnung. Dieser ließ den Stuhl, worauf der Leinwandhändler gesessen, abwaschen, das Bachbild reinigen und mit einem Tuche verhängen. Fragte ihn jemand, was dieses Tuch bedeute, antwortete er: „Lassen Sie! Es ist etwas dahinter!" — Seit dieser Zeit hieß es, Kirnberger habe den Verstand verloren.

Scherzecke

Das neue Quartal bringt u. a. einen

Wettbewerb für Abonnenten

„Wer liefert gute musikalische Scherze?"

Wertvolle Preise!

Näheres im 1. Juli-Heft 1920

Briefkasten

H. Kl. in St. Wir verweisen Sie auf den im 1. Aprilheft erschienenen Aufsatz von Edwin Janetschek: „Kommunismus und Sozialismus in der Tonkunst". Ein nochmaliges Behandeln dieser Frage erscheint daher nicht angebracht.

Musikalischer Auswanderer nach Argentinien. Wir haben unsere dortigen Abonnenten um Auskunft gebeten. Sie müssen sich noch einige Zeit gedulden, bis die Antworten eingehen.

Debussy. Wenden Sie sich an unseren Pariser Mitarbeiter. Adresse erfahren Sie durch unsere Redaktion. Rückporto nicht vergessen!

LETZTE MELDUNG

Regerfest 1920. Vom 2.—4. Juli veranstaltet Frau Elsa Reger in Jena das 3te Regerfest. Mitwirkende sind u. a. Iracema Brügelmann, Adolf und Fritz Busch, Paul Grümmer, A. Sittherd, J. Pembaur, das Buschquartett, der Jenaer Philharmonische Chor- und Männergesangverein. Es kommen zum ersten Male Chöre von Reger zur Aufführung.

Schriftleitungsvermerk

Den vielfachen Wünschen unserer Leser entgegenkommend, bringen wir vom nächsten Hefte ab unsere Musikbeilage im Formate der Zeitschrift und eingeheftet.

Ferner machen wir unsere Mitarbeiter darauf aufmerksam, daß Honorare für gelieferte Arbeiten vor dem 1. Märzhefte von dem ehemaligen Verlage der Neuen Zeitschrift für Musik einzufordern sind.

Endlich teilen wir mit, daß wir infolge der allgemeinen Preissteigerung gezwungen sind, den Bezugspreis der Z. f. M. auf vierteljährlich M. 8,- zu erhöhen. Nach dem Auslande M. 24,—. Bei Zusendung vom Verlag M. 1,50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt in Zukunft für ein Heft mit Musikbeilage 3 M., für ein Heft ohne Musikbeilage 2 M.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag – Verantwortlicher Schriftleiter *Wolfgang Lenk.* Für den Anzeigenteil verantwortlich *Oswald Müller.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 13 — *Leipzig, Donnerstag, den 1. Juli* — 1. Juliheft 1920

Zum Beethovenfest in Eisenach vom 3.–4. Juli

Beethovens Instrumentalmusik

Von E. T. A. Hoffmann

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? — Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. — Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.

Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? — Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnenaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs usw. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlichem Vergessen bestraft.

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Haß — Zorn — Verzweiflung usw., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.

So stark ist der Zauber der Musik, und immer mächtiger werdend, mußte er jede Fessel einer anderen Kunst zerreißen.

Gewiß nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler), sondern in dem tieferen, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumentalmusik zu der jetzigen Höhe erhoben.

Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumentalmusik, zeigen uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen, ist — Beethoven! — Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. — Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonien füh-

ren uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daherschwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet, und solange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen. — In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.

Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Symphonie in Es-Dur, unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.)

So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf und ab wogen, enger und enger uns einschließen und uns vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher! —

Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen.

Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler, faßlicher für die Mehrzahl.

Mozart nimmt mehr das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch.

Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?

Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen. — Aber die weisen Richter, mit vornehmer Miene um sich schauend, versichern: man könne es ihnen als Männern von großem Verstande und tiefer Einsicht aufs Wort glauben, es fehle dem guten Beethoven nicht im mindesten an einer sehr reichen, lebendigen Phantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln. Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur eurem schwachen Blick der innere, tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? Wenn es nur an euch liegt, daß ihr des Meisters dem Geweihten verständliche Sprache nicht versteht, wenn euch die Pforte des innersten Heiligtums verschlossen blieb? — In Wahrheit, der Meister, an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Ästhetische Meßkünstler haben oft im Shakespeare über gänzlichen Mangel innerer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt, indem dem tieferen Blick ein schöner Baum, Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst; so entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in Beethovens Instrumentalmusik die hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem Studium der Kunst genährt wird. Welches Instrumentalwerk Beethovens bestätigt dies alles wohl in höherm Grade als die über alle Maßen herrliche, tiefsinnige Symphonie in C-Moll? Wie führt diese wundervolle Komposition in einer fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen. Nichts kann einfacher sein als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegros, der anfangs im Unisono dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt. Den Charakter der ängstlichen, unruhvollen Sehnsucht, den dieser Satz in sich trägt, setzt das melodiöse Nebenthema nur noch mehr ins klare! — Die Brust, von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtungdrohenden gepreßt und beängstet, scheint sich in schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe, grauenvolle Nacht. (Das liebliche Thema in G-Dur, das erst von dem Horn in Es-Dur berührt wurde.) — Wie einfach — noch einmal sei es gesagt — ist das Thema, das der Meister dem Ganzen zugrunde legte, aber wie wundervoll reihen sich ihm alle Neben- und Zwischensätze durch ihr rhythmisches Verhältnis so an, daß sie nur dazu dienen, den Charakter des

Allegros, den jenes Hauptthema nur andeutete, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze sind kurz, beinahe alle nur aus zwei, drei Takten bestehend, und noch dazu verteilt in beständigem Wechsel der Blas- und Saiteninstrumente; man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, Unfaßbares entstehen könne, aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen sowie die beständige aufeinander folgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde, die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert. Ganz davon abgesehen, daß die kontrapunktische Behandlung von dem tiefen Studium der Kunst zeugt, so sind es auch die Zwischensätze, die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der hohe Meister das Ganze mit allen den leidenschaftlichen Zügen im Geist auffaßte und durchdachte. – Tönt nicht wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Hoffnung und Trost erfüllt, das liebliche Thema des Andante con moto in As-Dur? — Aber auch hier tritt der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke hervor, in der er verschwand, und vor seinen Blitzen entfliehen schnell die freundlichen Gestalten, die uns umgaben. — Was soll ich von dem Menuett sagen? — Hört die eignen Modulationen, die Schlüsse in



Beethoven

So zu sein wie du!
Wunschlos, einsam,
Ein leuchtender Stern!
Siehe, das war mein Traum,
Einsamster du!

Fels du im Meer,
Den die Brandung umschäumt!
Fest, unverrückt, eine Gottheit!

Heinz Gottwald

dem dominanten Akkorde Dur, den der Baß als Tonika des folgenden Themas in Moll aufgreift — das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst! Ergreift euch nicht wieder jene unruhvolle, unnennbare Sehnsucht, jene Ahnung des wunderbaren Geisterreichs, in welchem der Meister herrscht? Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters. — Welche wunderbaren kontrapunktischen Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zum Ganzen. — Wohl mag manchem alles vorüberrauschen wie eine geniale Rhapsodie, aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen, und bis zum Schlußakkord, ja noch in den Momenten nach demselben wird er nicht heraustreten können aus dem wunderbaren Geisterreiche, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, ihn umfingen. — Die Sätze ihrer innern Einrichtung nach, ihre Ausführung, Instrumentierung, die Art, wie sie aneinandergereiht sind, alles arbeitet auf einen Punkt hinaus; aber vorzüglich die innige Verwandtschaft der Themas untereinander ist es, welche jene Einheit erzeugt, die nur allein vermag, den Zuhörer in einer Stimmung festzuhalten. Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze

heraushört oder in dem zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartut, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und eben diese ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und dem Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. —

Wie tief haben sich doch deine herrlichen Flügelkompositionen, du hoher Meister! meinem Gemüte eingeprägt; wie schal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht dir, dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört. — Mit welcher Lust empfing ich dein siebzigstes Werk, die beiden herrlichen Trios, denn ich wußte ja wohl, daß ich sie nach weniger Übung bald gar herrlich hören würde. Und so gut ist es mir ja denn heute abend geworden, so daß ich jetzt wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks wandelt und immer tiefer hineingerät, nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner Trios herauszukommen vermag. Die holden Sirenenstimmen deiner in bunter Mannigfaltigkeit prangenden Sätze locken mich immer tiefer und tiefer hinein. — Die geistreiche Dame, die heute mir, dem Kapellmeister Kreisler, recht eigentlich zu Ehren das Trio Nr. 1 gar herrlich spielte, und vor deren Flügel ich noch sitze und schreibe, hat es mich recht deutlich einsehen lassen, wie nur das, was der Geist gibt, zu achten, alles übrige aber vom Übel ist.

Eben jetzt habe ich auswendig einige frappante Ausweichungen der beiden Trios auf dem Flügel wiederholt. — Es ist doch wahr, der Flügel (Flügel-Pianoforte) bleibt ein mehr für die Harmonie als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, gibt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nuancierungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläsers hervorzubringen imstande ist. Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanismus, der die Saiten durch einen Schlag vibrieren und ertönen läßt, ihm entgegensetzt. Dagegen gibt es (die noch immer weit beschränktere Harfe abgerechnet) wohl kein Instrument, das so wie der Flügel in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der innern Welt farbig und glänzend hervortritt. Die vollstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnisvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente bewahrt, wird unter den Händen des Meisters am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte dem wohlgeratenen Kupferstich, der einem großen Gemälde entnommen, zu vergleichen sein. Zum Phantasieren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Akkorden usw. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet, so wie nächstdem Trios, Quartetten, Quintetten etc., wo die gewöhnlichen Saiteninstrumente hinzutreten, schon deshalb ganz in das Reich der Flügel-Kompositionen gehören, weil, sind sie in der wahren Art, d. h. wirklich vierstimmig, fünfstimmig etc. komponiert, hier es ganz auf die harmonische Ausarbeitung ankommt, die das Hervortreten einzelner Instrumente in glänzenden Passagen von selbst ausschließt. —

Einen wahren Widerwillen hege ich gegen all die eigentlichen Flügel-Konzerte. (Mozartsche und Beethovensche sind nicht sowohl Konzerte als Symphonien mit obligatem Flügel.) Hier soll die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden; der beste Spieler auf dem schönsten Instrumente strebt aber vergebens nach dem, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt.

Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Finger u. dgl., ohne daß das Gemüt recht angesprochen wird. — Wie hat doch der Meister den eigentümlichsten Geist des Instruments aufgefaßt und in der dafür geeignetsten Art gesorgt!

Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen etc. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zugrunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und bald blitzend auseinanderfahren und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen.

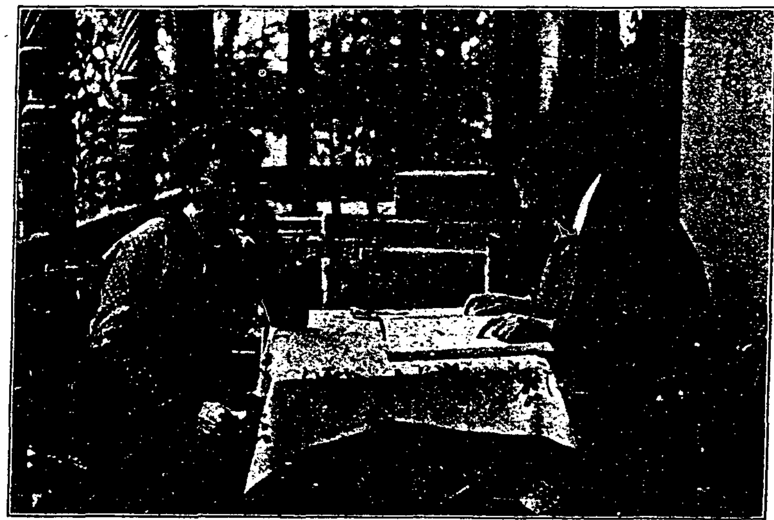
Nur der Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur tote, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen läßt.

Unerachtet der Gemütlichkeit, die vorzüglich in dem ersten Trio, selbst das wehmutsvolle Largo nicht ausgenommen, herrscht, bleibt doch der Beethovensche Genius ernst und feierlich. Es ist, als meinte der Meister, man könne von tiefen, geheimnisvollen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden; das Tanzstück der Isispriester kann nur ein hochjauchzender Hymnus sein.

Die Instrumentalmusik muß da, wo sie nur durch sich als Musik wirken und nicht vielleicht einem bestimmten dramatischen Zweck dienen soll, alles unbedeutend Spaßhafte, alle tändelnden Lazzi vermeiden. Es sucht das tiefe Gemüt für Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt aus einem unbekannten Lande herüberkommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen irdischen Lust eigen, gewähren können. Schon dieser Ernst aller Beethovenschen Instrumental- und Flügelmusik verbannt alle die halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, alle die seltsamen Sprünge, die possierlichen Capriccios, die hoch in die Luft gebauten Noten mit fünf- und sechsstrichigem Fundament, von denen die Flügelkompositionen neuester Art erfüllt sind. — Wenn von bloßer Fingerfertigkeit die Rede ist, haben die Flügelkompositionen des Meisters gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfiguren u. dgl. m. wohl jeder geübte Spieler in der Hand haben muß; und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuose verwirft des Meisters Flügelkomposition, indem er dem Vorwurfe: sehr schwer! noch hinzufügt: und sehr undankbar! — Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigner Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die heilige Musik nur als Spielerei, nur als Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren oder zur eigenen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: und höchst undankbar! zu. Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreise numfangen und seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich tragen.

Zum dritten Max Reger-Fest in Jena (2.–4. Juli 1920)

Vor uns liegt das Programm des am 2.—4. Juli in Jena stattfindenden dritten Reger-Festes. Es war ein guter Gedanke von Frau Elsa Reger, der Veranstalterin dieser Feste, wegen der schier unerschwinglichen Kosten eines Orchesters aus der Not eine Tugend zu machen und statt Orchesterwerken — Regersche Chormusik aufs Programm zu bringen. Nur derartige große Veranstaltungen können bahnbrechend wirken und des Meisters herrliche Chöre aus ihrem Dornröschenschlafe erwecken. Wir werden in der stimmungsvollen alten Jenaer Stadtkirche die Choralkantate: „Meinen Jesum laß ich nicht" für Solosopran, gemischten Chor mit Begleitung von Solovioline, Solobratsche und Orgel vom Philharmonischen Chor unter Rudolf Volkmanns, des neuen Universitätsmusikdirektors, Leitung hören, während der Jenaer Männergesangverein, der ebenfalls unter Volkmanns Leitung steht, im Haupt-



Max Reger und seine Gattin
Aufnahme aus dem Jahre 1915

Zwei Gesänge
für
gemischten Chor
mit Orchester

No 2) „Requiem“
(Hebbel)

Dem Gedenken der im Kriege 1914/15 gefallenen deutschen Helden.

Max Reger, op 144 b.

Für Alt- (oder Bariton-) Solo
gemischten Chor u. Orchester

Molto sostenuto

Pianoforte

Dieser Originalentwurf meines Chorwerkes
„Requiem“ op 144 b ist Eigentum der Firma: N. Simrock

Max Reger 8. September 1915.

Als Festbeilage bringen wir den Lesern der Z. f. M. zwei Regersche Kompositionen

konzert (Volkshaus) zwei a capella-Chöre aus op. 38 zum Vortrag bringen wird. — Das übrige Programm bringt auserlesene Kammermusik (die C-Moll Violinsonate op. 139 mit dem wundervollen Largo, die Klarinettensonate op. 107, das letzte Klavierquartett op. 133 u. a.), ferner Klavierstücke (Pembaur), Orgelwerke (Sittard), Lieder (J. Brügelmann) usw. Das Busch-Quartett mit seinen berühmten Eckpfeilern Adolf Busch und Paul Grümmer gewährleistet mustergültige Vorführung der Kammermusik. Auch die Musikwissenschaft wird im Programm des Festes durch Prof. W. Nagel, Stuttgart, vertreten sein, der einen besonderen Reger-Vortrag halten wird.

Herrn Duresnes Abend

Von B. Lamey

Wunderbar still war es geworden, still und kühl, als sich die blaßvioletten Schatten des Abends ausbreiteten.

Friede — Ruhe — Glück! Nur nicht Krieg!

Aber einmal war auch über das Städtchen das Furchtbare dahingebraust, hatte der grausame Rückzug sich dahingeschleppt und war der Eroberer da.

Die Lavaströme waren längst erstarrt, fern irgendwo brüllte manchmal ein wildgereiztes Tier, dann horchten die Eingesessenen wohl auf, aber es geschah nichts.

Heute aber brummte es nur ganz kurz und schwach herüber, ein letzter Gruß der Gegner vor dem Schlafengehen.

Alles Geräusch schien verschluckt von den matten Schleiern, die kühl und bedächtig von den Hügeln herabstrichen in die sommerschwülen Täler. Das lachende Geschwätz der heimziehenden Erntearbeiter verklang, die letzten Mammutautos wankten ratternd in ihre Schuppen, und nur vereinzelt klapperten Feldgraue noch mit ihrem Kochgeschirr über die buckligen Straßen.

Da ging Herr Duresne heim. Seine freiwilligen Dienste auf der Ausweisstube waren für heute beendet, doch bedrängten sie ihn noch innerlich, denn seine Stirn war voller Sorgen und Mühen. Doch als er den altmodischen, grauen Hut abnahm und die reine Abendkühle durch seine weißgrauen Haare strich, glätteten sich Runzeln und Sorgenfalten im Behagen der wunderbaren Stille. Und als er seinem Haus zuschritt, trug sein Antlitz den reichen Glanz friedlicher Andacht.

Altväterisch und stattlich hob sich das Haus mit dem überhohen, spitzen Schieferdach, den breiten Kaminen, aus dem silbergrauen Gewimmel der anderen Dächer heraus. Und ein bißchen tot, verlassen sah es aus, erzählte von der Junggeselleneinsamkeit des alten Herrn Duresne.

Aber voll von Schätzen vergessener Glanzzeiten steckte das große Haus, denn Herr Duresne war ein gebildeter Mann und voll feiner Interessen.

Durch den hallenden, fliesenbelegten Gang ging er geradewegs seiner Bibliothèque zu, dem Lieblingsplatz seiner stillen Stunden. Mit wahrhafter Zärtlichkeit strich sein Blick die langen Reihen goldgepreßter Bücherrücken hin, als er jetzt müde im weiten Polsterstuhl saß. Jean, der alte Kolonialsoldat, fragte freundschaftlich-ergeben nach den Wünschen seines Herrn. Aber Herr Duresne wünschte nichts, nur Friede — Ruhe — Glück!

Nun war er wieder allein, vor dem Fenster glühten in tausend Farben die herrlichen Rosen, die Gloire de Dijon und die Madame Truschki. Er kannte jede einzelne bei ihrem berühmten Namen, er liebte sie, diese Aristokraten, die wie in einem Bund, einer Gesellschaft der Edelsten hier ihre alten und überfeinerten Geschlechter zu schützen trachteten. Darüber hin schweifte sein Blick zu der heckenrosen-überglühten Mauerruine, die mit ihrem alten Torturm sein Besitztum begrenzte. Aber unwillig wandte er sich ab, als in seinen Gesichtskreis der Bau des Tribunals trat, eines jener Dokumente kitschiger Prunksucht und gedankenloser Unfruchtbarkeit.

Etwas wie Andacht kam über ihn, als er sich der ganzen, tiefen Stille dieses Abends bewußt ward. Zurück zum Zimmer wanderte sein beschauliches Auge und blieb an dem aufgeschlagenen Band der Briefe Mirabeaus haften: „Eine Nation ist nur frei, wenn sie aufgeklärt ist; denn Vorurteile sind auch noch Fesseln!"

Dort im zierlichen Empireschrank ruhte eingehüllt, die goldbraune, herrliche Geige, es überkam ihn wie eine Vision, so deutlich sah er das geliebte Instrument schlummern, so klar hörte er die zarten Weisen Lullys und Rameaus. Er stand rasch auf und schritt dem Schranke zu. Ganz langsam, ganz feierlich hob er die Geige aus den Hüllen, betrachtete sie lange und trug sie dann hinaus in den Garten, zu den Rosen.

Seine empfindsame, kluge Seele war erfüllt von dem süßen Zauber dieser alten Kultur, die ihn auf Schritt und Tritt umwitterte, der wunderbare Abend schenkte ihm eine Weihestimmung, eine Andacht, innig und wahr, vor dem Altar seiner Nation.

Und nun setzte er den Bogen an, nun schwebten wie flügge Tauben die zärtlichen Weisen eines pas de deux empor: in strengster Form verhaltene Leidenschaft, Schluchzen und Lachen; Glanz und Stolz einer vergangenen Zeit klang an . . .

Wilde Sturmflut von Tönen brach herein, erstickte, überrannte die Geige des Herrn Duresne! Das waren die Eroberer, die Deutschen, die feldgrauen Männer, die Barbaren...

Und aus den Fenstern des Tribunals strömte es immer gewaltiger, paukte und posaunte, wuchs mit Urkraft zum erhabenen Schlachtgesang: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreitet das Feuer nie!“ — — — —

Herr Duresne legte die alte Geige still in ihre Hüllen zurück. Und Herr Duresne weinte dabei!

Vervins, September 1916.

Deutsche Spielpläne

Von Prof. Heinrich Zöllner, Freiburg i. Br.

Mit Recht hat in der Frankf. Ztg. der Kritiker Paul Bekker vor kurzem darauf hingewiesen, in wie schrecklicher Weise der Spielplan der deutschen Opernhäuser verödet. Immer nur Wiederholungen der längst abgeleierten Werke, namentlich eine fast gewissenlos zu nennende Bevorzugung fremdländischer Opern. Die Bühnenleiter, welche künstlerische Führer sein sollten (denn dazu waren sie gewählt, und deswegen unterstützt sie auch der Staat oder die betr. Stadt), sind meist nur Manager, Rechner für den Säckel. Und sie rechnen falsch dazu. Denn wohin gehen die Tantièmen? Wohin die oft gewaltigen Verdienste an Noten? (Jede Aufführung bringt einen Absatz an Einzelnummern oder der geradezu sündhaft teueren Klavierauszüge der betr. Werke mit sich.) Ins Ausland, das uns sowieso schon die Haut vom lebendigen Leibe abzieht!

Da müßte doch das Gefühl des nationalen Anstandes wie auch der Trieb der Selbsterhaltung, die Pflicht, in erster Linie an den Vorteil des eigenen Staates, der eigenen Bürger zu denken, es gebieten, die einheimischen Künstler und Werke zu bevorzugen. „Ja, aber sie ziehen nicht!“ Aha! Da liegt's! Also: sie sind nicht „mode“! Aber wer in aller Welt macht die Mode? Ihr selbst! Ihr, die ihr durch eure Federn die ausländischen Werke über den grünen Klee loben laßt, auf die deutschen hingegen nur mit ein paar landläufigen Phrasen hinweist.

Denkt daran, daß gerade das heutige Theaterpublikum, das Publikum der noch durch keine sonderliche Kunstkenntnis beschwerten, plötzlich Reichgewordenen überhaupt kein eigenes Urteil hat und haben kann. Erzieht dies eigenartige Publikum, welches wahrscheinlich denselben gesunden Hunger nach guter künstlerischer Kost in sich fühlt, wie die früheren, auch erst allmählich erzogenen Generationen. Gewöhnt sie aber vor allem an eine deutsche Kunst!

Und prägt ihnen auch ein: um die Kunst vorwärts zu bringen, dazu gehört, daß die Werke, welche die zeitgenössischen Tonsetzer schufen, auch aufgeführt werden. Sonst geht dem Künstler nicht nur der Mut zum Weiterschaffen verloren, sondern er muß auch verhungern. Denn der Staat denkt so ziemlich an alle, nur an den Künstler denkt er nicht. Daß aber gerade der verhungernde Künstler die schönsten Werke schreibt, das ist eine Fabel — die braucht ihr nicht zu glauben. Und hört euch nur mal die Werke an — ihr werdet schon manches finden, was euch zusagt, das euch ans Herz greift, das euch entflammt. Und auch manches, das euch amüsiert. Denn fern sei es, euch zuzumuten, etwa immer nur schwere Kost zu verdauen. Da sind hüpfende, leichte Melodien, ähnlich wie in einer französischen oder italienischen Oper — da sind lustige Szenen, die euch lachen machen. Ach, du weißt gar nicht, du vielköpfiges Publikum, wieviel dir durch die Theaterleiter vorenthalten, geradezu unterschlagen wird! Aus Bequemlichkeit teilweise (denn die Sachen werden in der Prüfungskommission kaum angesehen), aber hauptsächlich aus der Angst heraus: auf den und jenen dir nicht ganz geläufigen Namen bissest du, liebes Publikum, nicht an! Beweise einmal dem Theaterleiter, daß du besser bist als dein Ruf. Oder wenn schon, daß du bereit bist, dich zu ändern, und nicht bloß immer hinter ausländischen Modenamen herzulaufen.

Und ihr, Kritiker der deutschen Zeitungen, seid keine Splitterrichter, die an den Werken der eigenen Landsleute immer nur zu mäkeln haben, dem Ausländer aber einen Kratzfuß machen. Denn dann werdet ihr zu Mitschuldigen der Verödung unserer Spielpläne, während der Ausländer mit geringschätzigem Grinsen konstatiert: o diese dummen Deutschen! Haben im eigenen Lande Kunstkraft und Künstlerschaft in Hülle und Fülle, und vernichten die gerade so durch ihre einfältige Neidhammelei, wie sie sich politisch bereits zugrunde gerichtet haben.

Moderne Opernpflege

Von Edwin Janetschek, Prag

„Die Kränze, die das Publikum flicht, zerrupft es selber wieder, sie in anderer Weise einem andern darzubringen, der sich auf besseres Amüsement versteht"" (Robert Schumann.)

Dem aufmerksamen Leser der musikalischen Fachpresse wird es nicht entgangen sein, daß die Opernberichte vieler Städte in der letzten Zeit einig sind in der Klage über den Niedergang der modernen Opernpflege und über das auf Kosten der Oper zunehmende beängstigende Umsichgreifen der Operette und Posse. In der Tat kann man heute fast von einer Operettenseuche sprechen, die bereits auch Theaterinstitute ergriffen hat, die sich bisher beharrlich dem Eindringen der Operette erwehrten und früher höchstens ab und zu eine oder die andere besonders wertvolle klassische Operette als äußerstes Zugeständnis an ihr Anrechtspublikum in den Spielplan aufnahmen. Stilistische Reinheit sowie ethische und moralische Ziele in den Opernspielplänen, wie sie nach den von Lessing und Schiller für das Schauspiel aufgestellten Grundsätzen auch für die Opernbühne Geltung haben sollten, finden wir heute nurmehr bei den ganz großen, durch ausgiebige staatliche oder städtische Unterstützung in ihren künstlerischen Bestrebungen frei und wenigstens bis zu einem gewissen Grade unabhängig vom unbedingten materiellen Gewinn gemachten und überdies künstlerisch gut beratenen und geleiteten Operninstituten. Die große Masse der durch und für sich selbst bestehenden Durchschnittstheater aber, die neben der Oper naturgemäß auch das Schauspiel und die Operette zu pflegen gezwungen sind und aus Selbsterhaltungsgründen auf materielle Erträgnisse ihrer Vorstellungen unbedingt sehen müssen, verliert die moralischen und ethischen Aufgaben des Theaters mehr und mehr aus dem Auge.

Es ist nicht schwer, die Gründe für den Rückgang der modernen Opernpflege zu finden, wenn man den Ursachen des Preisgebens moralischer und ethischer Gesichtspunkte bei Aufstellung der modernen Opernspielpläne nachgeht. Vor allem hat es den Anschein, daß die Beziehungen zwischen Kunst und Publikum heute direkt eine Umkehrung erfahren haben und daß Schillers Abhandlung über „die Schaubühne als moralische Anstalt" heute ihre verkehrte Nutzanwendung finden müßte, etwa unter dem Titel „Der Einfluß des Publikums auf die Moral und Ethik der modernen Schaubühne". Denn die durch den Krieg und seine sozialen Umwälzungen bewirkte völlige Wandlung unseres Konzert- und Theaterpublikums ist die Hauptursache der Verflachung unseres modernen Opernlebens. Seit Kriegsgewinner und Schieber sich in den Konzertsälen und Theatern breit machen und für die immer höher werdenden und darum dem gewöhnlichen musikliebenden Bürger unerschwinglichen Preise verantwortlich sind, bestimmt auch ihr Geschmack die Opernspielpläne und den Stil der Konzertprogramme, und dies um so mehr, je mehr sich Theaterdirektoren und Konzertunternehmungen aus Kassenrücksichten dem Geschmacksverlangen derselben willig unterordnen. Ja vielfach können wir sogar die Wahrnehmung machen, daß diese Unterordnung in Spekulation ausartet, nur gefüllte Kassen zu erzielen, so daß selbstverständlich die ethischen und moralischen Aufgaben des Theaters und seine Verpflichtungen für die künstlerischen Bedürfnisse des Volkes ganz beiseite gelassen werden.

Hand in Hand mit dieser Entartung der modernen Opernpflege geht logischerweise der Verfall unserer Gesangskunst und die Demoralisierung des Künstlertums, da Sänger und Darsteller durch ein wenig kritisches und kunstverständiges Publikum nur zu leicht verdorben werden. Für den echten Künstler soll es gewiß nicht die Hauptsache sein, dem Publikum zu gefallen; aber für den Durchschnittskünstler ist doch der Beifall eines kunstgebildeten Publikums der einzige Ansporn für seine künstlerischen Ziele. Wo dieser fehlt, ist der Niedergang des Künstlertums unausbleiblich. So hat ja die Erfahrung im Musikleben gelehrt, daß selbst große Künstler ihren besonderen Ehrgeiz darein setzten und darauf brannten, einem besonders gefürchteten und kritischen Publikum zu gefallen.

Teilweise mag der Niedergang unserer modernen Opernpflege wohl auch darauf zurückzuführen sein, daß unsere alten Repertoiropern immer mehr von den Spielplänen der Theater verschwinden, seit sich durch die aus Modeeitelkeit entstandene Sucht nach moderner Kunst eine bedauerliche Abkehr von der klassischen Musik geltend macht. Diese Abkehr von der guten klassischen und nachklassischer Oper ist um so bedauerlicher und bedenklicher, weil der Mangel an geeigneten, auch den Durchschnittsbühnen zugänglichen modernen Opernwerken in keinem Zeitabschnitte der Geschichte der Oper so fühlbar war wie gerade in unseren Tagen. Denn die guten modernen Opernwerke sind dank ihrer immer raffinierter werdenden technischen Aufmachung und den dadurch gegebenen außerordentlichen Aufführungsschwierigkeiten lediglich ein Vorzugsbesitz der ganz großen Bühnen. Die Verwissen-

schaftlichung der Musik trägt auf diese Weise in besonderem Maße dazu bei, die Kunst der Töne dem Volke zu entfremden und immer mehr zu einem Privilegium der Musikkundigen zu machen. Denn nur so ist es zu erklären, daß bei dem Preisgeben der guten alten und dem Volke zugänglichen Repertoiropern die Interesselosigkeit der breiten Volksschichten an der modernen Opernpflege immer größer wird und der Operette und Posse immer zahlreichere Freunde zugeführt werden, nicht zu übersehen, daß auch die Kinos, die heute den musikbegleiteten Film immer besser ausgestalten, einen großen Teil des Theaterpublikums abziehen. Wäre unsere Opernliteratur arm an geeigneten guten Repertoiropern, so wäre der Niedergang unserer modernen Opernpflege begreiflich; aber bei der Fülle der vorhandenen Werke läßt sich derselbe nur aus der Indolenz des modernen Kunstpublikums und aus der spekulativen Nachgiebigkeit unserer Bühnenleiter gegenüber dem Ungeschmacke desselben erklären. Wehmut muß das echte Musikantenherz überkommen, wenn wir die Opernspielpläne unserer Theater in der Vorkriegszeit betrachten; heute ist uns der Begriff „Repertoiroper" nahezu abhanden gekommen, so daß die Wiederaufnahme solcher in den Spielplan zum besonderen Ereignis aufgebauscht wird.

Eine Besserung in unserem modernen Opernleben wird nur zu erzielen und der Niedergang der modernen Opernpflege wird nur aufzuhalten sein, wenn man sich zu einer gründlichen Revision der Aufgaben und Ziele der Opernbühne entschließt. Dazu wird in erster Linie gehören, daß die verantwortlichen künstlerischen Leiter unserer Opernbühnen vor allem tüchtige Fachmusiker und dann erst auch kundige Geschäftsleute sind, denen die künstlerischen Erfolge ihrer Institute näher gehen als die rein materiellen. Bei dieser Revision der Aufgaben und Ziele der Oper wird aber unbedingt auch das frühere Verhältnis zwischen Kunst und Publikum herzustellen sein, das den Opernbühnen ihre Bedeutung als moralische und ethische Musikbildungsanstalten des Volkes wiedergibt. Für die Bildung des Volkes aber ist das Beste gerade gut genug, woraus folgert, daß auch unsere Durchschnittstheater in ihren Leistungen auf dem Gebiete der Oper entsprechend erzieherisch und volksbildend wirken müssen. Denn erziehen und bilden, veredeln und unterweisen in der Kunstanschauung sollen die Künstler und Kunstinstitute, unter denen eben das Theater und die Opernbühne an erster Stelle stehen, das Publikum, nicht aber, daß umgekehrt das Publikum richtung- und maßgebend wird für den Spielplan eines Theaters. Nichts anderes hat auch Robert Schumann im Sinne gehabt, als er den von mir diesem Aufsatze vorangestellten Sinnspruch niederschrieb, indem er die Künstler vor dem gefährlichen Einflusse des Publikums warnte, warnte im eigenen Interesse derselben und vor allem der Kunst selbst.

Ein Ehrentag des Kasseler Konservatoriums

Vor 25 Jahren, 1895, gründete mit Hilfe eines aus den Spitzen der Behörden und musikliebenden Kreisen der Bürgerschaft bestehenden Kuratoriums die bekannte Klavierspielerin Luise Beyer das Kasseler Konservatorium. Fräulein Luise Beyer, die ihre Ausbildung dem Stuttgarter Konservatorium verdankte, wo Lebert und Stark sechs Jahre lang ihre Lehrer waren, mußte aus Gesundheitsrücksichten die ihr späterhin von namhaften Künstlern und Agenten gemachten Angebote zur Begleitung und zum Einzelspiel ablehnen, und kam dadurch auf den Gedanken, in ihrer Vaterstadt eine Musikhochschule ins Leben zu rufen. Das junge Unternehmen, für welches eine Anzahl tüchtiger Lehrer und Lehrerinnen gewonnen wurde, blühte dann auch schnell auf, besonders deshalb, weil es sich für die anwachsende Stadt Kassel als ein wirkliches Bedürfnis herausstellte. In dem verstorbenen Königlichen Kapellmeister des Hoftheaters, Professor Dr. Franz Beier, stand der Gründerin eine Kraft zur Seite, die eifrig an dem weiteren Aufbau der Schule mitarbeitete. Es konnten nunmehr besondere Klassen für Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Partiturspiel, Formenlehre, Analyse von Meisterwerken, Musikästhetik, Musikgeschichte, Akustik und Musikliteratur eingeführt werden, in welchen neben Dr. Beier Königlicher Musikdirektor Hallwachs, der verstorbene Professor Dr. Höbel, Professor Dr. R. Brede, Kammervirtuos Adolf Hartdegen, Kammervirtuos Otto Kaletsch, der noch jetzt der Kasseler Hochschule als Lehrer angehört, unterrichteten.

Seinen eigentlichen Aufschwung nahm das Kasseler Konservatorium aber erst, als Direktor Julius Böhmer die Leitung übernahm. In Düsseldorf 1875 geboren, studierte Böhmer nach dem Besuch des dortigen Gymnasiums, das er mit dem Reifezeugnis frühzeitig verließ, in Bonn zunächst Philosophie und Geschichte, erhielt, als Frau Musika ihn für immer fest in die Arme geschlossen hatte, seine musikalische Ausbildung am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. durch den bekannten holländischen Geigenkünstler Professor Johann Naret-Koning im Violinspiel und durch Professor Bernhard Sekles in der Theorie. Er wurde späterhin Mitarbeiter der Professoren Bernhard Scholz, Fritz Bassermann, Iwan Knorr und seines eigenen Lehrers, wodurch sich sein Ruf, insbesondere als reifer Geigenspieler, immer weiter verbreitete. Als im Jahre 1911 an Böhmer ein ehrenvoller Ruf als Universitätsmusikdirektor seitens der deutschen Fakultät der Prager Universität erfolgte, und die Stadt Kassel ihn gleichzeitig für den Posten des Konservatoriumsdirektors vorgesehen hatte, entschied er sich für Kassel und übernahm dort im Oktober desselben Jahres die angebotene Stelle. Frankfurt ließ den Künstler, dem man vor allem auch die individuelle Behandlung seiner Schüler nachrühmte, nicht gerne gehen, und Kassel hat die Wahl Böhmers nicht zu bereuen brauchen, stand doch von nun an an dieser Stelle eine wirklich führende Persönlichkeit. Er baute das Konservatorium in großzügiger Weise aus, indem er die Klassen für Streichinstrumente

und Klavier erweiterte. Der Königliche Musikdirektor Dr. Ernst Zulauf übernahm die Konzertklasse für Klavier, der verstorbene Musikwissenschaftler Professor Dr. Hermann Gehrmann, bekannt geworden durch die Herausgabe der Leo Haßlerschen „Cantiones sacrae", seine „Weber-Biographie" und Tätigkeit als Musikberichterstatter der „Frankfurter Zeitung", zusammen mit Fräulein Katharina Ellenberger und Kapellmeister Dr. Pauli unterrichtete in der Oberklasse für Klavier. Neben Direktor Böhmer lehrten im Geigenspiel Kammermusiker Riege und im Cellospiel Kammermusiker Müller, während für Orgelspiel und Harmonielehre Organist Möller verpflichtet wurde.

Was für eine tüchtige Kraft in pädagogischer und künstlerischer Richtung gerade in Julius Böhmer gewonnen war, beweisen zahlreiche Kritiken, in denen des Künstlers reifes Können, sein voller, großer Ton, welchen er übrigens auch allen seinen Schülern mitgegeben hat, beurteilt werden. So sagte der jüngst verstorbene Professor Dr. Otto Neitzel: „Der Solist des Abends, Herr Konzertmeister Julius Böhmer aus Frankfurt a. M., ein Künstler von zweifellos gediegenem Können, führte sich als Bachspieler sehr gut ein. Wir haben zwar die schwierige „Chaconne" schon lebendiger gehört, aber noch nie so geistig tief und so bedeutungsvoll, wie hier in Böhmers herrlicher Interpretation." Böhmer war nie ein Blender, ist vielmehr eine tief veranlagte Künstlernatur, besonders ein ausgezeichneter Ausleger klassischer Tonwerke, so daß es ihm an Ehrungen mancherlei Art nicht fehlen konnte. Unter seiner Leitung steht das Kasseler Konservatorium auf hoher Stufe, von welcher sich die Bürgerschaft in den regelmäßig veranstalteten Musikaufführungen schon oft überzeugen konnte. Aus diesem Grunde geziemt es sich, zum 25jährigen Jubeltage der vornehmen Bildungsstätte und ihrer trefflichen Lehrkräfte in herzlicher Dankbarkeit und Bewunderung zu gedenken. Tausende werden in den Ruf mit einstimmen: „Glückauf zu weiterem ersprießlichen, segenbringenden Schaffen!"

Julius Böhmer

Johann Lewalter

Der Sizilianer

Ein heiteres Spiel mit Tänzen in 1 Aufzug, Dichtung frei nach Molière, Musik von Hugo Leichtentritt

Uraufführung im Stadttheater von Freiburg i. B. am 28. Mai 1920

Leichtentritt hat leichten Tritt. Und eine leichte Hand mit einer Federführung voll Feinheit. Dabei auch die Courage, mal die Musik führende Rolle spielen zu lassen und der peinlichen Frau Deklamation ein Schnippchen zu schlagen: Liebe Base, nicht aufgemuckt! Wenn mein Tanzrhythmus es will, so hast du zu gehorchen. Wir sind hier in Sizilien, dem Lande der Ungeniertheit und der guten Einfälle. Wo man fünfe gerade sein läßt. Wo man nicht gelehrt den Finger an die Nase legt: wie ist die Exposition? Welches sind die Charaktere? Sind die Silben ordentlich abgewogen?

Molière — dessen Stück ich vordem nicht kannte — hat sich's ja leicht genug gemacht, die Handlung ist eine alltägliche Entführungsgeschichte, harmlos, aber lustig. Viel Raum nehmen die Episoden ein. Jedoch, sie sind unterhaltend und geben dem Komponisten Gelegenheit zu charakteristischen und musikalisch amüsanten Einfällen. Die türkische Ballett- und Chormusik zeichnet sich hier besonders aus. Da wird auch etwas geseufzt und in übermäßigen Intervallen ein klein wenig lüsterliche Erotik getrieben — aber es ist alles nur ein schnell vorüberziehender, pikant klingender Rausch. Der Schalk guckt immer durch — wir geraten nie in die große Oper, wir bleiben immer in der komischen.

Ein großer Teil des Werkes ist auf alten Tanzformen aufgebaut. So hören wir ein Menuett, eine Siziliana, eine Paduane, einen Walzer, auch inzwischen ein ganzes italienisches Schäferspiel, eine Ballade über Alexander den Großen und Appelles — kurz, die geschlossene Form bildet in der Hauptsache den Rahmen, in welchen der Komponist seine Melodien und in diese wiederum die Worte der handelnden und singenden Personen hineinstickt. Natürlich kann das in ausgedehnter Weise nur in der komischen Oper vorkommen. Wenn es manche Italiener, wie z. B. Puccini in der Tosca, allzu reichlich anwenden, so ist dies gerade kein Zeichen von musikalischem Reichtum. Auch nicht von eigentlicher Gestaltungskraft und Charakterisierungsvermögen. Doch in Leichtentritts Falle brauchte gar nicht stark charakterisiert zu werden. Wie die Handlung, so bleiben auch die Zeichnungen der Personen an der Oberfläche, vielleicht mit Ausnahme des Don Pedro, dessen „Gefühle" sich mitunter in närrischer Weise aussprechen. So z. B. wendet Leichtentritt eine kakophonisch-futuristische Akkordfolge an, um die grenzenlose Verblüffung, das Verstand-still-stehen-bleiben des alten Schwerenöters bei der Entdeckung seines Hereinfalls zu malen. Ob dies ein Kompliment nach einer Seite oder eine mephistophelische Ironie sein soll? Jedenfalls wirkt's äußerst drollig. Drollig, wie das Ende des türkischen Chors, der seine „La-la-las" in herzzerbrechend akkordlichen „Differenzierungen" austönen läßt.

Das Orchester behandelt Leichtentritt den Singstimmen gegenüber meist diskret. Überhaupt spürt man bei ihm immer den vorzüglichen Musiker. So in der Behandlung der fein und selbständig geführten, reizvoll klingenden Mittelstimmen. Es fließt alles höchst natürlich. Wie einen bei der Oper kaum je einmal der Ge-

danke verläßt: Gott, was muß der Mann sich bei der Komposition amüsiert haben. Daß diese Stimmung der Behaglichkeit, des innerlichen Lachens auch auf den Zuhörer überspringt, ist das beste Zeichen für das Talent des Verfassers. Man spitzt auch manchmal die Ohren: Ah! das ist fein gesagt! Da ist ein hübsches Echo von Molièreschem Geiste! Wenn's auch quasi nur ein Puppenspiel ist, so ein Stück von Harlekin und Bajazzo, so ist's eben doch ein Molière, der die Drähte zieht. Und Leichtentritt ist ihm wenig schuldig geblieben.

Die Aufführung konnte sich sehen und hören lassen. Kapellmeister Camillo Hildebrandt hatte gut vorbereitet. Das Orchester zeichnete sich sonderlich aus. Auch der Opernregisseur Gustav Starke stellte farbenreiche Bilder. Der Chor (Direktor Melitz) suchte seine oft heikle Aufgabe möglichst glücklich zu lösen. Ebenso das Ballett. Vorzüglich war der Vertreter des Don Pedro, Julius Gutmann, der kraft seines klangvollen Basses (einmal ein tiefes c), wie durch sein humorvolles groteskes Spiel eine äußerst gelungene Figur schuf. Auch die Isidore (schwierige Koloraturpartie) der Annie Helmuth, der chevalereske Adrast von Carl Lippert-Schroth, der bewegliche, verschmitzte Ali von Heinrich Hölzlin, die famos gespielte und gesungene Zaide von Emmy Neiendorf trugen, wie auch die Herren Dornbusch, Junior u. a. zum Erfolge des Werkes bei, der sich in zahlreichen Hervorrufen aller beteiligten Kräfte wie auch des anwesenden Komponisten dokumentierte.

Zum Schluß möchte ich noch ein Wort der Anerkennung der Direktion Schwantge zollen, weil sie ohne viel Federlesen ein Werk eines Komponisten annahm, der meines Wissens noch ein homo novus auf der Opernbühne war. Und vor allem, weil sie einem deutschen Künstler das Wort gönnte. Prof. H. Zöllner

Vetter Boccherinis Brautfahrt

Burleske Spieloper von Alexander Kalliano, Musik von Adolf Büttner-Tartier

Uraufführung am Koburger Landestheater am 2. Mai 1920

Es ist für den Opernkomponisten immer schwer, eine gute textliche Unterlage zu bekommen. Büttner-Tartier bestätigt diese Erfahrung mit seiner burlesken Oper „Vetter Boccherinis Brautfahrt". Das ist für ihn um so schmerzlicher, als die Handlung an sich nicht schlecht erfunden und ausbaufähig ist. Denn die Gestalt des ältlichen Liebhabers bietet, wenn sie auch nicht gerade neu ist, immer die Grundlage eines wirksamen, lustigen Spiels, zumal wenn es den vorschriftsmäßigen Weg geht und dem Dummstolz und der eingebildeten Schlauheit des Gefängnisinspektors a. D. Boccherini die gebührende Blamage zuteil werden läßt. Doch muß die Bearbeitung dieses Gedankens in geschicktere Hände kommen, als diejenigen Kallianos, der aller Bühnenwirksamkeit den Weg verlegt hat. Der vollkommen überflüssige 3. Akt schwächt die Handlung bedenklich, und die gesprochene Wechselrede steht jenseits von Gut und Böse. — Damit ist Büttner-



„Vetter Boccherinis Brautfahrt", 1. Akt

(Burleske Oper von Büttner-Tartier, Uraufführung am Landestheater in Koburg am 2. Mai 1920)
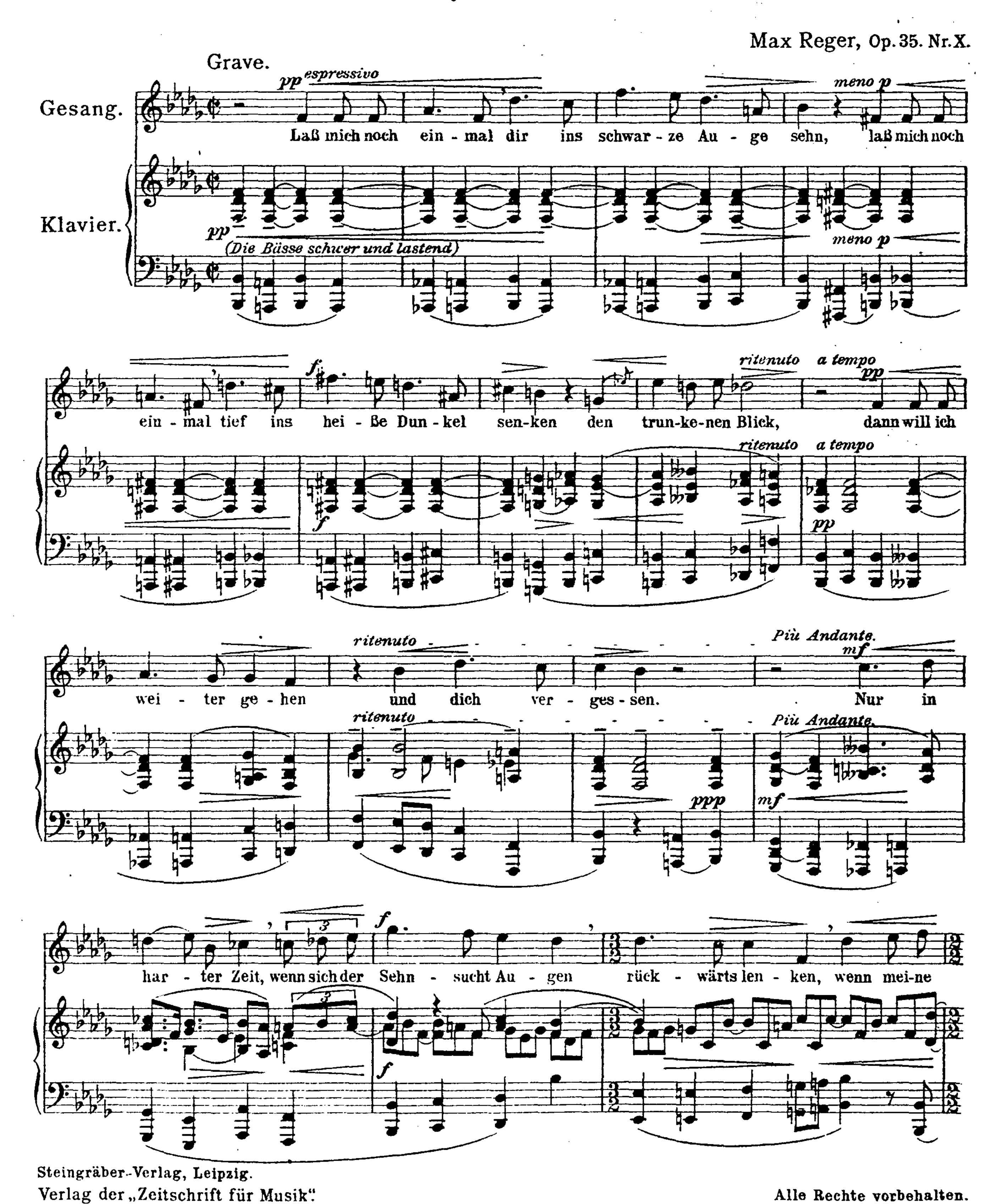
1. Boccherini (Herr Kammersänger Richardi), 2. Fiorella (Frau Friedrich Ziegler), 3. Beppo (Herr Opernsänger Linden), 4. Peronella (Frau Grempel-Voß), 5. Lorenzo (Herr Opernsänger Brückner a. G.), 6. Giovanni (Herr Kammersänger Wolf), 7. Marietta (Fräulein Mödlinger)

Z.f. M.
Beilage 5a
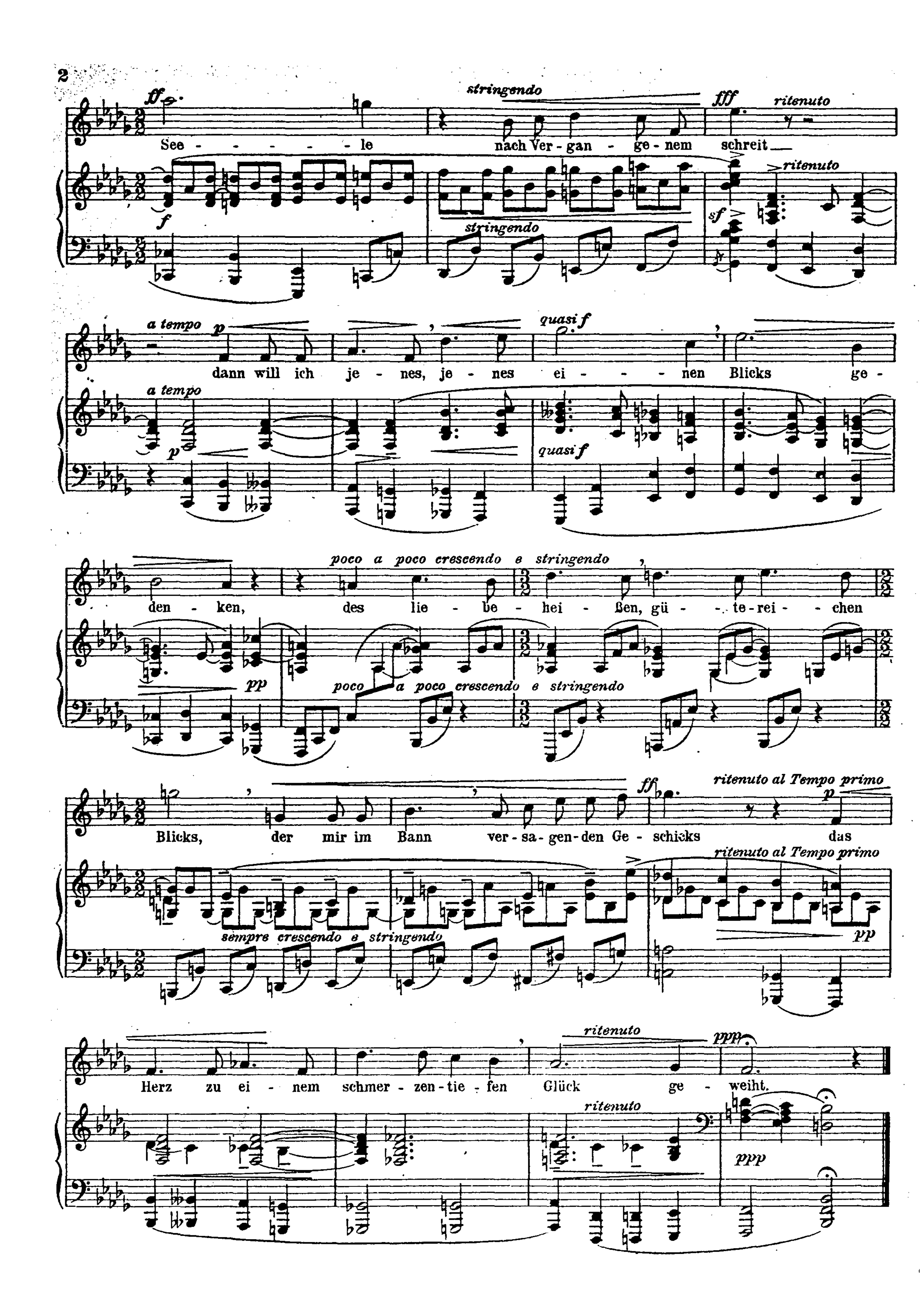
Bisher unveröffentlicht.

Letzte Bitte.

Otto Julius Bierbaum.



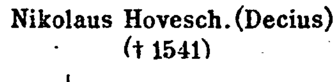
Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".



stringendo
ritenuto
Seele nach Vergangenem schreit
a tempo
quasi f
dann will ich jenes, jenes einen Blicks gedenken,
poco a poco crescendo e stringendo
des liebeheißen, gütereichen
Blicks, der mir im Bann versagenden Geschicks das
ritenuto al Tempo primo
sempre crescendo e stringendo
Herz zu einem schmerzentiefen Glück geweiht.
ritenuto

Z. f. M.
Beilage 5b

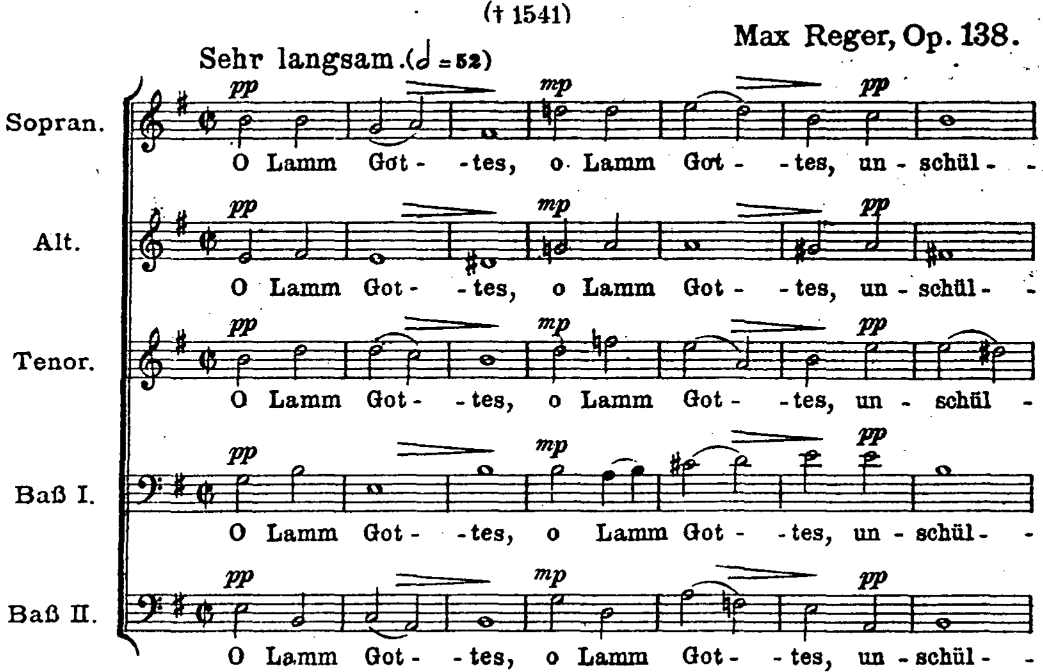
Das Agnus Dei.

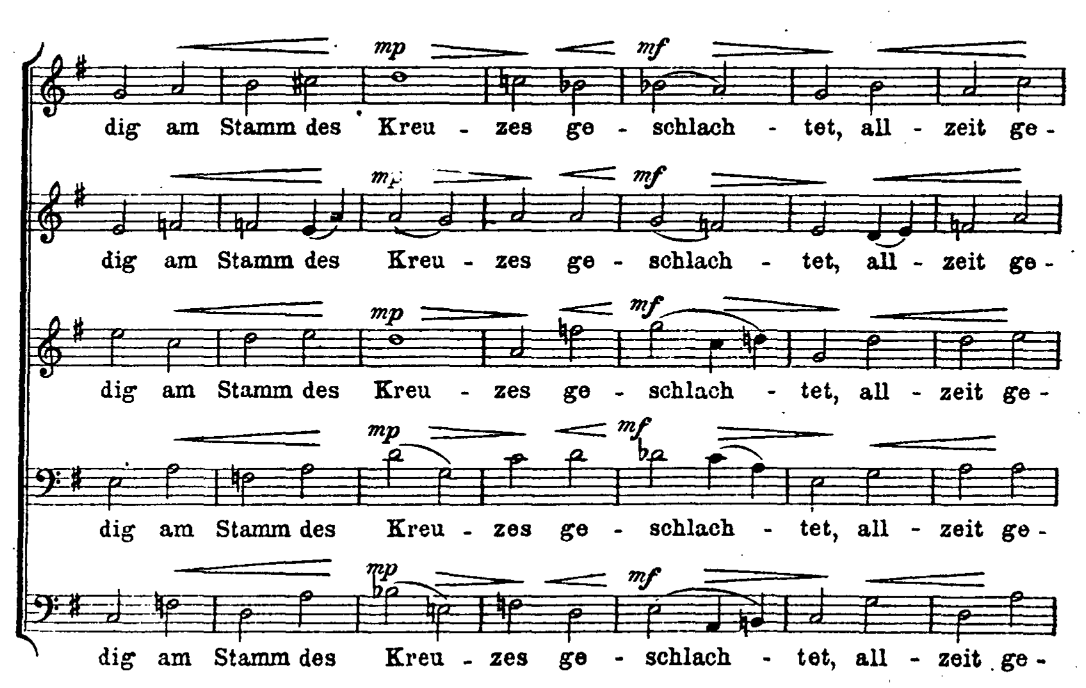


Nikolaus Hovesch. (Decius)
(† 1541)

Max Reger, Op. 138.
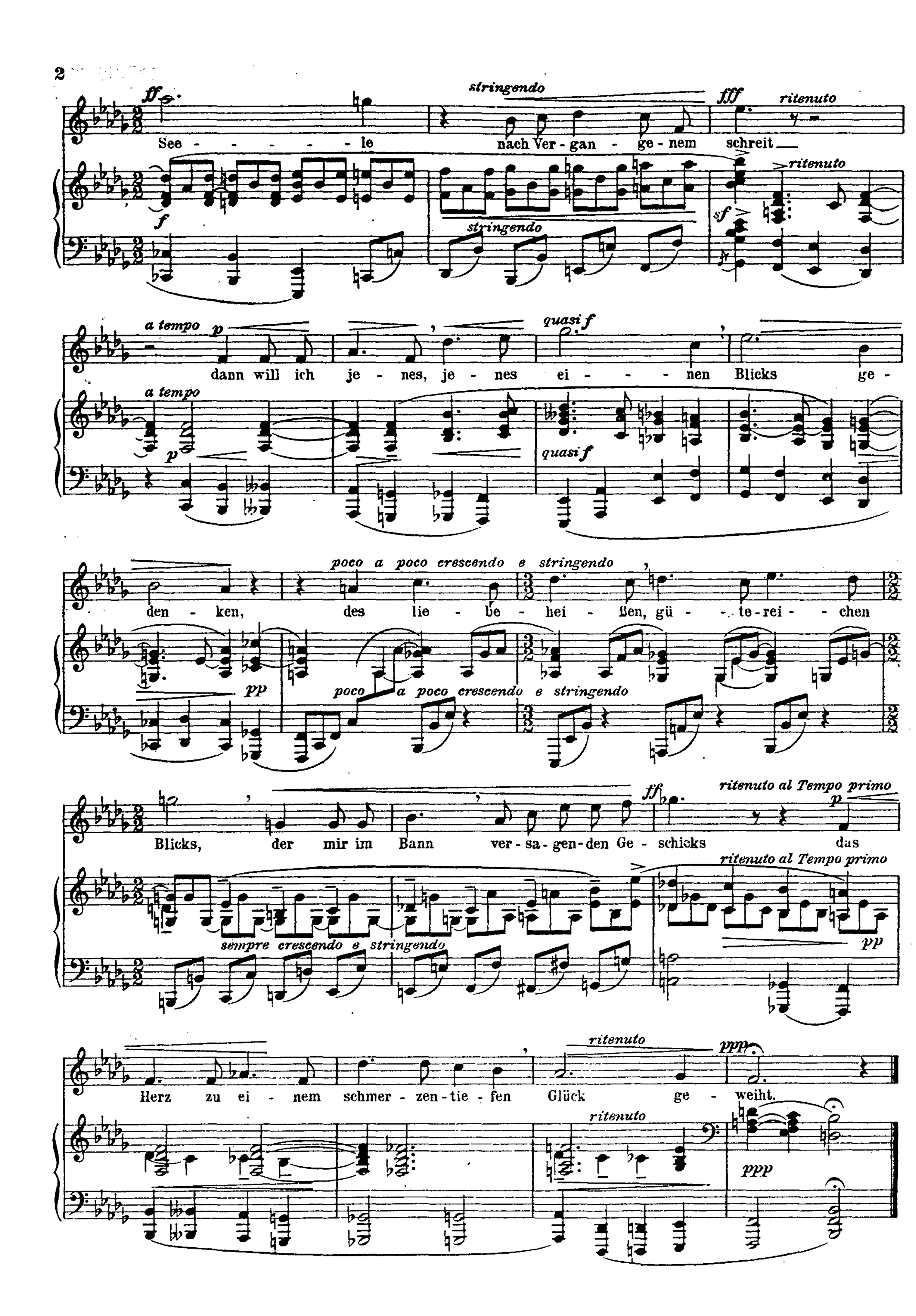
Sehr langsam. (♩ = 52)





Aus: 8 geistliche Gesänge f. gem. Chor (4-8 stimmig) Op. 138. Der Abdruck geschieht mit ausdrücklicher Genehmigung des Musikverlages N. Simrock, Berlin u. Leipzig.

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".
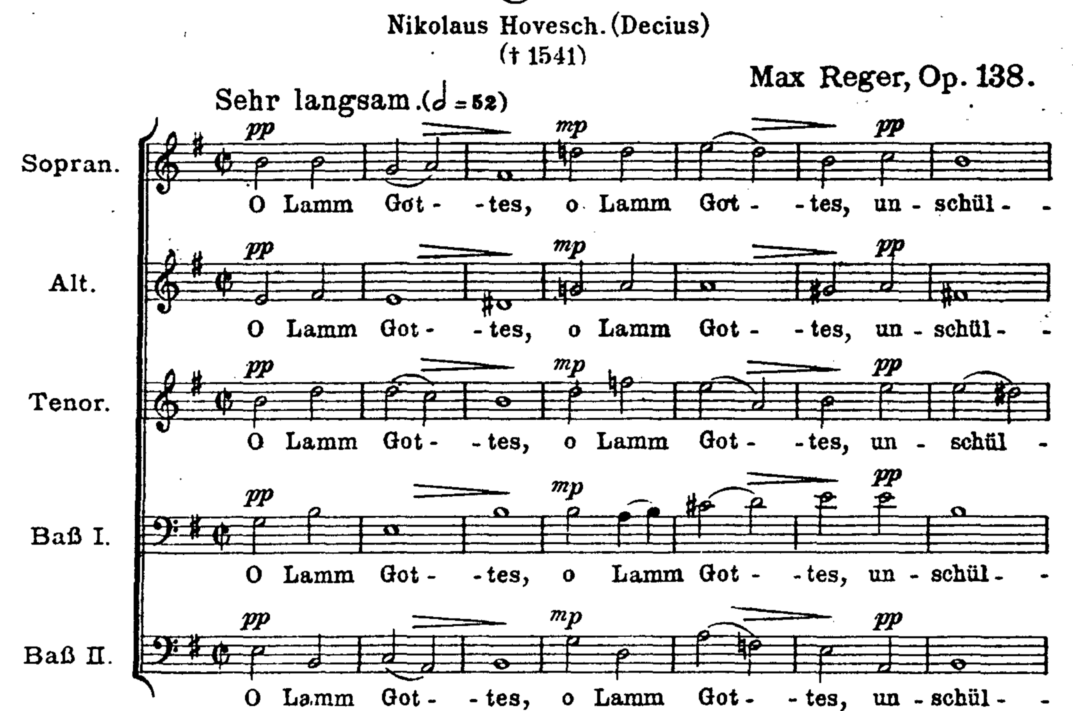

ff
See - - - - - - - le
stringendo
nach Ver - gan - ge - nem
fff
ritenuto
schreit
f
sf
a tempo
p
dann will ich je - nes, je - nes
quasi f
ei - - - - nen Blicks ge -
den - ken,
pp
poco a poco crescendo e stringendo
des lie - be - hei - ßen, gü - te - rei - chen
Blicks, der mir im Bann ver - sa - gen - den Ge - schicks
sempre crescendo e stringendo
ff
ritenuto al Tempo primo
das
Herz zu ei - nem schmer - zen - tie - fen Glück ge - weiht.
ritenuto
ppp
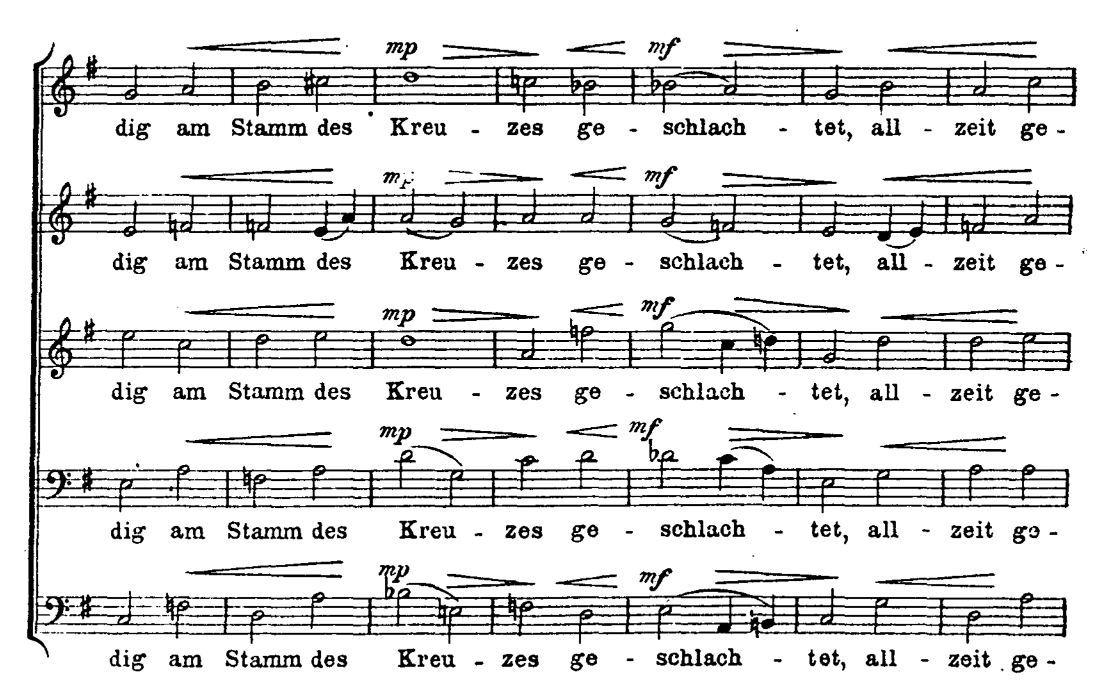
Z. f. M.
Beilage 5b

Das Agnus Dei.

Nikolaus Hovesch. (Decius)
(† 1541)
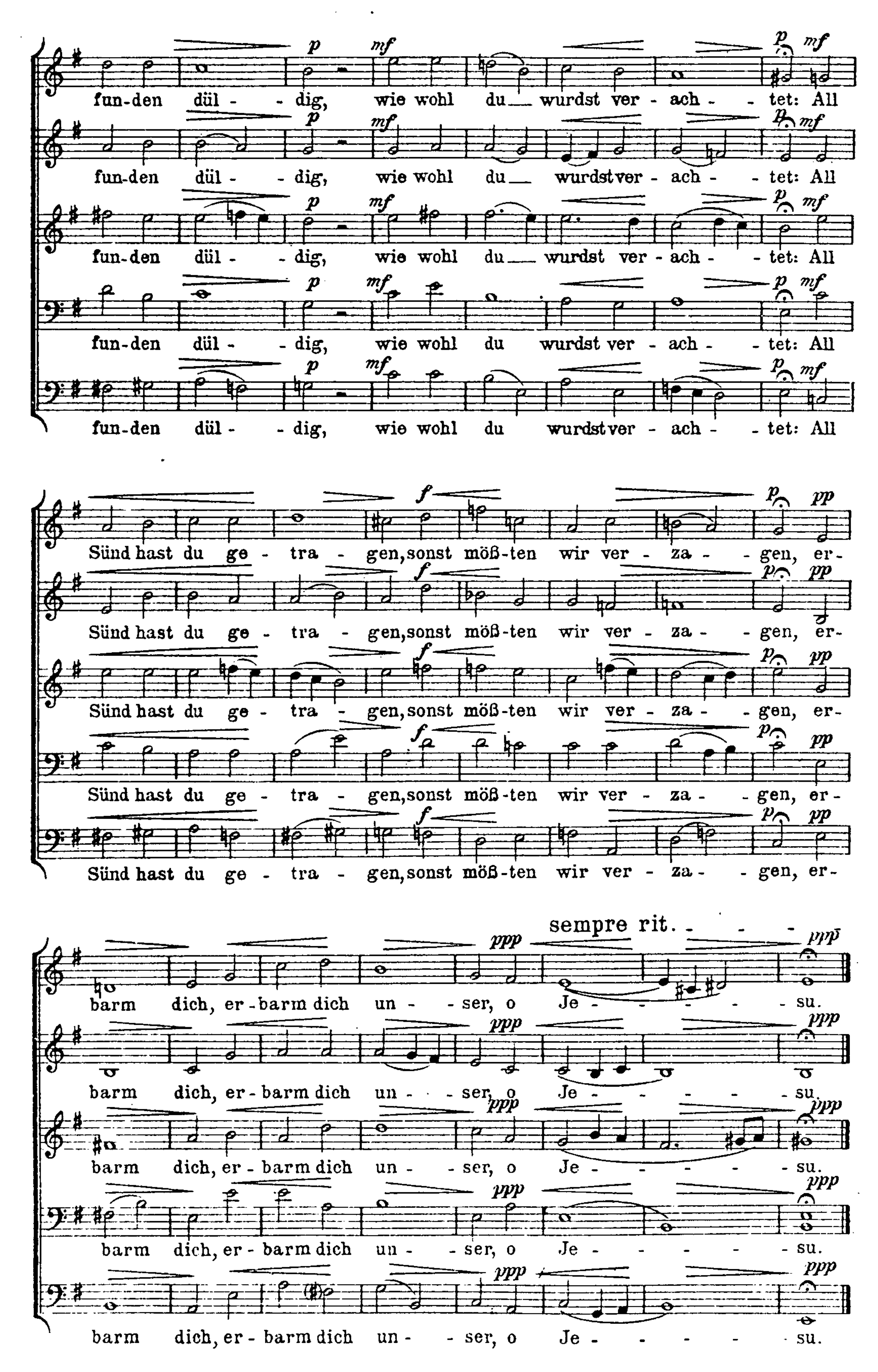
Max Reger, Op. 138.





Aus: 8 geistliche Gesänge f. gem. Chor (4-8 stimmig) Op. 138. Der Abdruck geschieht mit ausdrücklicher Genehmigung des Musikverlages N. Simrock, Berlin u. Leipzig.

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".



Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Tartier von Anfang an die Möglichkeit eines durchschlagenden Erfolges genommen gewesen; denn seine schlichte Musik hat nicht die Kraft, Mängel des Textes vergessen zu machen, ohne die Stütze einer guten Handlung allein den Erfolg zu sichern. Dazu ist ihr ganzes Wesen zu wenig einheitlich und großzügig, dazu sind die aufgewandten Mittel zu einfach und anspruchslos. Einzelne in sich ganz abgeschlossene Musikstücke, Märsche, Lieder, Duette, Tänze, sind wie Perlen an eine Schnur gereiht, nur hin und wieder durch kurze Sprechrede unterbrochen. Das Werk ist darum keine Oper, auch keine burleske, für die der Musik jeder innere Wesensausdruck fehlt. Man muß vielmehr die gute, alte Operette oder noch besser das Singspiel zum Vergleich heranziehen, ohne auch in diese Gattungen die Neuschöpfung streng einordnen zu können. Nun soll aber nicht gesagt sein, daß die Musik ohne Wert wäre. Trägt man der Eigenart des Werkes Rechnung und läßt die Musik als solche gelten, so muß anerkannt werden, daß viel Frische und Munterkeit und eine anmutige, überaus reiche Melodik ihr Gepräge ist. Es ist kein Nachteil, wenn sie auf äußerliches Blendwerk verzichtet und durch einfachen, volkstümlichen Ausdruck zu wirken sucht. Sie offenbart teilweise gute Einfälle, ohne allerdings durchweg die Ursprünglichkeit wahren zu können. So hat im 2. Akt sichtlich die Waldschenkenszene in „Carmen" Pate gestanden, und auch anderes hat fühlbar abgefärbt. Doch derartiges ist ja schon bei Größeren vorgekommen. Eine entschiedene Schwäche aber ist die geringe Rücksichtnahme auf die Stimmlage der Sänger, unter der die Deutlichkeit der Aussprache und Wirkung beträchtlich leiden. Die Instrumentierung ist bisweilen derb angefaßt. Ein Fehler ist auch die große Fülle der einzelnen, nur äußerlich angereihten Musikstücke, die in dieser Gestaltung auf den Schluß zu ermüden. Hier muß der Rotstift ansetzen und viel mehr Raum für Sprechstellen schaffen.

Die Uraufführung war eingerichtet vom Oberregisseur Hofrat Mahling, dem der reiche Ausstattungsschatz des Landestheaters zur Verfügung stand. Den Boccherini gab Herr Richardi, der mit viel darstellerischem Geschick über manche Länge hinweg half, so gut es eben möglich war. Den Gegenspieler sang Herr Brückner (Lorenzo). Die weiblichen Hauptrollen vertraten Frau Grempel-Voß (Peronella), Frl. Mödlinger (Marietta) und Frau Friedrich-Ziegler (Fiorella). Die Aufnahme des Werkes war sehr kühl.

Ernst Lorenz

Die 50. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar

(8.—12. Juni 1920)

Es war ein feinsinniger Gedanke des Weimarer Generalintendanten Ernst Hardt, dem Vorstand des A. D. M. V. vorzuschlagen, die 50. Tonkünstlerversammlung an der Stätte festlich zu begehen, von der erst lebensfähiger Geist über ihn kam, und an der er bereits 1884 die Feier seines 25 jährigen Bestehens begangen hatte. Wenn auch schon 1859 in Leipzig die grundsätzliche Beschlußfassung über die beabsichtigte Vereinsbildung erfolgte, so geschah die eigentliche Gründung des A. D. M. V. in Weimar am 7. August 1861. Von diesem Zeitpunkt erst durchströmt ihn pulsierendes Leben. Von den fünf Tonkünstlerfesten, die in Weimar stattfanden, ist dieses erste das bedeutendste. Es empfing sein Gepräge durch die Persönlichkeit Franz Liszts, dessen „Faustsymphonie" zur Aufführung kam, und durch das Erscheinen Richard Wagners, der, elf Jahre aus Deutschland verbannt, plötzlich auftauchte, um Liszt seinen ersten Besuch zu machen. Die Darbietungen des diesjährigen Tonkünstlerfestes, das von etwas über 200 „Tonkünstlern" nur besucht war, begannen mit einer gelungenen, von Dr. Ernst Latzko sicher geleiteten Aufführung von Paul Graeners heiteren Oper „Schirin und Gertraude", zu der Ernst Hardt ein kurzweiliges, ziemlich poesieloses Textbuch aus seinem größeren Scherzspiel umarbeitete, mit allzu deutlichem Einschlag ins Burleske. Die Oper erlangte, im Gegensatz zu der begeisterten Aufnahme in Dresden, nur einen warmen Achtungserfolg. Die Hauptrollen lagen in den Händen von Friedrich Strathmann, Priska Aich, Anneliese v. Normann, Fritz Stauffert, Franziska Perak und Xaver Mang.

Von den beiden Orchesterkonzerten verdient nur das erste besondere Erwähnung. Es wurde eröffnet mit einer Ouvertüre (Uraufführung), die Otto Besch nach dem in seiner Vaterstadt Königsberg geborenen Dichter E. T. A. Hoffmann genannt hat; es ist ein geistreiches, fesselndes Stück, das eine Reihe interessanter, fein instrumentierter, phantastischer Bilder mit lyrischem Einschlag an uns vorüberziehen läßt, freilich ohne starke musikalische Potenz. Bruno Weigls drei Skizzen für großes Orchester (ebenfalls Uraufführungen) gehen tiefer und sind straffer im Aufbau. Es sind drei prachtvolle Stimmungsbilder reifer Kunst: Vor einer Burgruine, Herbstabend, Stimmen im Dunkel, die eine überzeugende Herzenssprache führen, nicht österreichisch-weichlich, sondern mit kraftvollen Mittelsätzen. Den stärksten Eindruck hinterließ der junge Himmelstürmer Eduard Erdmann mit seiner D-Dur-Symphonie in einem Satz (Uraufführung), die stürmischen Beifall fand. Hier ist noch nicht alles Wein, was gärt und brodelt, vieles ist noch zu laut und himmelschreierisch; das Werk ist auch alles andere, nur keine Symphonie. Für einen 24 jährigen ist es aber ein genialer Wurf und der Beweis für ein starkes Talent, von dem wir, wenn es sich zurechtgefunden hat, noch vieles erwarten dürfen, zumal der Komponist auch auf dem Gebiete des Liedes starke Proben seines Könnens gegeben hat. — Das zweite Orchesterkonzert fiel sehr ab. Hermann Grabners „Vorspiel" für Orchester (Uraufführung) beginnt schön und vielverheißend, entpuppt sich aber dann als eine recht schwache Arbeit. Auch Georg Kiessigs „Totentanz", nach einem schönen Gedicht von Wiener, besitzt keinerlei Originalität, es ist pathetisch hohle, phrasenhafte Musik. Hermann Ungers schöne vier ländliche Szenen, Op. 24, hinterließen bedeutsamere Eindrücke, wenn auch der Komponist keine eigene Sprache besitzt. Frisch und entzückend wirkte der Bauerntanz, während die anderen Stücke zu lang geraten sind. Auf das allzu romantisch angehauchte „Abendständchen" hätte man gern verzichtet. Das Hauptinteresse richtete sich auf die 5 Orchesterstücke, Op. 16, von Arnold Schönberg, denen ein Teil moderner Himmelstürmer programmatische Bedeutung beilegt. Schönberg vernachlässigt den vertikalen Zusammenklang und führt jede Stimme ohne Rücksicht auf die anderen solistisch durch und sagt sich so mit dieser problematischen „Polyphonie" von seiner ersten, gemäßigten Periode los. Wenn man nicht wüßte, daß es ihm heiliger Ernst ist, könnte man das Ganze als einen Hohn auf jedes Musikhören und Musikempfinden auffassen. Eine weitere

Entwicklung auf dieser Bahn muß ins Chaos führen. Was bietet diese „Kunst" unserem Herzen? Ist auch nur ein Thema darin, das uns etwas sagt? Wie muß es in der Seele eines Künstlers aussehen, wie muß er mit Gott und den Menschen zerfallen sein, wenn er unter diesen fratzenhaften Formen uns naht? Hoffen wir, daß diese Periode nur eine Übergangszeit in der Entwicklung des großen Könners Schönberg ist und daß er, wenn er sich wieder zum rechten Weg gefunden hat, uns ein Wegweiser wird! Der größere Teil des Publikums lehnte das Schönbergsche Werk mehr mit innerem als äußerem Protest ab.

Die beiden Kammermusikkonzerte brachten durchschnittlich recht beachtenswerte Gaben. Das Streichquartett Es-Dur, Op. 25, von Paul Strüver ist ein ungemein erfreuliches Werk, das, keinerlei Probleme bietend und mit den einfachsten Mitteln arbeitend, tiefste Wirkung erzielt. In der Mitte stehen die feierlich-ernsten Händel-Variationen. Der letzte Satz ist der schwächste. Auch Bodo Wolf weiß in dem ins Triviale verfallenden letzten Satz seines Streichquartetts Es-Dur, Op. 16, nichts mehr zu sagen; dagegen bieten die drei ersten Sätze aparte, mit modernen Mitteln arbeitende Musik, die, wenn sie auch nicht tief geht, doch den Kenner entzückt. Durch den häufigen Wechsel des Zeitmaßes stellt der Komponist die Spieler vor sehr schwierige Aufgaben, denen die Quartettvereinigung des Deutschen Nationaltheaters in Weimar: Robert Reitz (1. Geige), Karl Bergt (2. Geige), Louis Nüssner (Bratsche), Eduard Rosé (Cello) durchaus gerecht wurde. Schön klang das Strüversche Werk, das mit besonderer Liebe und Hingabe gespielt wurde. — Ein zweites Kammermusikkonzert brachte zuguterletzt noch die wertvollste Gabe des ganzen Festes: das Streichquartett Op. 1 von Hermann Scherchen, dem Dirigenten der „Neuen Musikgesellschaft" in Berlin, ein kraftstrotzendes, glutvolles Werk, das mehr im orchestralen als im Quartettstil gehalten ist. Die Streichquartettvereinigung der „Neuen Musikgesellschaft" in Berlin: Nicolas Lambinon, Gustav Lewzewski, Lorenz Höber und Gottfried Zechander, die dem Werke eine ideale Wiedergabe angedeihen ließ, riß das Publikum zu freudiger Begeisterung mit fort. — Der Klaviersonate von Josef Haas, Op. 46 (Uraufführung), merkt man an, daß sie einen Regerschüler zum Verfasser hat. Am besten gelungen schien der zweite Satz und der Schluß des letzten Satzes. Im übrigen wirkte dieses im vornehmen Stil gehaltene Werk, das einen überaus ernsten und sympathischen Schöpfer verrät, etwas akademisch. Max Pauer war ihm ein trefflicher Ausdeuter.

Mit den Liedern und Gesängen und den Gesangssolisten hatte der A. D. M. V. kein Glück. Man versteht es einfach nicht, wie die indiskutablen Lieder von Julius Kopsch aufs Programm kamen, die von dem mit starken theatralischen Allüren behafteten Sänger Valentin Ludwig aus Berlin wirkungslos vorgetragen wurden, auch die wehmütigen Weisen von dem verstorbenen Jean Louis Nicodé, von Elli Sendler gesungen, hatten an dieser Stelle keine Existenzberechtigung, ebensowenig wie Alfred Schattmanns jedem volkstümlichen und natürlichen Empfinden aus dem Wege gehenden Gesänge, vorgetragen von Ilse Helling-Rosental. Walter Braunfels' Vertonungen zweier schöner Hölderlinscher Gedichte litten unter der Unzulänglichkeit der Ausführung, da Julius vom Scheidt mit dem Orchester nicht geprobt hatte. Der A. D. M. V. mußte unbedingt für erstklassige Gesangssolisten sorgen — dieser Vorwurf kann ihm nicht erspart werden — dann wäre manche peinliche Überraschung vermieden worden.

Wenn nicht Peter Raabe, der überzeugte und berufene Lisztforscher und Lisztverehrer darauf bestanden hätte, daß das 50. Tonkünstlerfest in ein würdiges Lisztgedächtniskonzert ausklänge, so hätte man allem Anscheine nach an den ehemaligen Ehrenpräsidenten musikalisch gar nicht gedacht. In geschämiger Weise ließ man vom Ortsausschuß d. L. von Peter Raabe ein Franz Lisztgedächtniskonzert „darbieten", das seltene Genüsse vermittelte. Besonders erkennen wir es dankend an, daß Raabe die Faustsymphonie gleichsam als apotheotischen Abschluß ans Ende des ganzen Festes stellte und so das Jahr 1920 mit dem Jahre 1861 innerlich verband, wo dieses Werk bei der Gründung des Vereins zum erstenmal an der gleichen Stelle im alten Theater erklang. Anfangs spielte man noch den zweiten Mephistowalzer. Der Beifall, den man Peter Raabe und der Staatskapelle des Deutschen Nationaltheaters darbrachte, die trotz der spät einsetzenden Proben prächtige Beweise ihres disziplinierten Könnens ablegte, ging schier ins Unermeßliche. Diese Beifallsstürme waren nicht nur Kundgebungen des Dankes für all das Gute und Schöne, das Peter Raabe den Weimarer Musikfreunden Zeit seiner Tätigkeit in dieser Stadt geschenkt hat, sondern auch des Protestes; denn man weiß, daß Peter Raabe nicht gern von Weimar fortgeht, um einem verlockenden Ruf nach Aachen zu folgen, und daß man ihm, um mich einmal bescheiden auszudrücken, in der letzten Zeit das Leben nicht gerade leicht gemacht hat. Zwischen diesen beiden Orchesterstücken spielte Josef Pembaur Liszts „Totentanz", eine pompöse, mit äußerlichen Mitteln arbeitende Paraphrase über die Dies irae-Sequenz, mit sensationellem Erfolg. Pembaur ist wohl jetzt, nach dieser fabelhaften Leistung zu urteilen, der größte Lisztspieler Deutschlands.

Welches ist nun der dauernde Gewinst, den wir aus dem 50. Tonkünstlerfest für die Zukunft einheimsen? Er ist, mit einem Worte gesagt, kläglich. Man begreift nicht, daß der Musikausschuß des A. D. M. V. innerhalb sechs Jahren keine gehaltvolleren Werke gefunden hat als die aufgeführten. Wenn es mit unserer musikalischen Produktion wirklich so schlecht bestellt ist, dann bedeutet das eine Bankerotterklärung für das musikalischeste Land der Welt. Daran ist aber mit Fug und Recht zu zweifeln. Es gibt größere Talente; aber vielleicht sind es gerade nicht die schlechtesten, die sich nicht vordrängen, sondern die mit sanfter Gewalt aus ihrer Verborgenheit an die Öffentlichkeit gezogen sein wollen. Der A. D. M. V. scheint aber mit seiner Laterne nicht gerade in die verborgenen Winkel zu leuchten, sondern es vorzuziehen, die am hellen Tage auf der Straße herumlaufenden Erscheinungen, wenn sie auch noch so zweifelhaft sind, aufzugreifen. Denn was brachten die Konzerte der 50. Tonkünstlerversammlung an Wertvollem, das etwas mehr bedeutet als nur gefälligen Tageserfolg? Was ist überhaupt übrig geblieben von den fünf Tonkünstlerversammlungen, die von 1861 bis 1920 in Weimar stattfanden? Nur Liszts Faustsymphonie. Und heuer im Jahre des Heils 1920? Ein schönes Quartett von Strüver, eine reiche Hoffnung auf Erdmann und ein kraftstrotzendes Streichquartett von Scherchen, der einzige positive Gewinn des ganzen Festes und eine Oper, die nicht leben und sterben kann. Also: ein Sieg der Linken über die Rechte, wenn man von einem Sieg überhaupt reden kann.

Dr. Otto Reuter

Das 91. Niederrheinische Musikfest
(am 23., 24. und 25. Mai 1920 zu Aachen)

Seit 1912 fand, nach der durch den Krieg und seine unmittelbaren Folgen notwendigen-Unterbrechung, in diesem Jahre zum ersten Male wieder in Aachen ein Musikfest statt. Unter der Leitung der Herren Generalmusikdirektor Dr. Carl Muck aus Berlin und Professor Eberhard Schwickerath aus München und unter Mitwirkung von Anna Kaempfert (Frankfurt a. M.), Fritz Kraus (Köln), George Walter (Berlin), Julius Gleß (Köln), Professor Adolf Busch (Berlin), sowie mit einem Aufgebot von 104 Orchestermitgliedern und 329 Choristen ließ sich immerhin etwas Mustergültiges schaffen. Dem Programm im allgemeinen konnte man aber den Vorwurf nicht ersparen, daß es nur wenig brachte, was für Aachen, Köln und Düsseldorf, die drei niederrheinischen Musikfeststädte, neu gewesen wäre. Höchstens die Pariser Tannhäuserbearbeitung der Bachanalszene und vielleicht Liszts Mazeppa. Andererseits fehlten gänzlich die Modernen, Strauß mit der Symphonia domestica war der Jüngste; man hätte Reger meines Erachtens nicht ignorieren dürfen, und es wäre auch nicht geschehen, wenn Fritz Busch noch ein Wort mitzureden gehabt hätte. Ferner: warum bringen die niederrheinischen Musikfeste nicht auch einen niederrheinischen Komponisten? Irgend etwas des Aufführens wertes hätte sich doch auffinden lassen!

Aus den Zeiten Schwickeraths, als des ehemaligen Städtischen Musikdirektors, ist uns seine Auffassung von Bachs H-Moll-Messe, der der erste Tag des Musikfestes gewidmet war, noch in bester Erinnerung. Schwickerath ist nun einmal als Chorleiter Spezialist, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte: schwer zu übertreffen. Der Chor bewältigte seine Aufgabe ganz vorzüglich. Daß Emmi Leisner in der Generalprobe plötzlich gänzlich versagte und ihre Mitwirkung an dem Musikfest überhaupt absagen mußte, war traurig, und man mußte sich mit der Verteilung ihrer Partie an ihre mitwirkenden Kollegen Anna Kaempfert und George Walter behelfen. Anna Kaempfert leistete Ausgezeichnetes: tiefgehendes musikalisches Verständnis, eine edle Vortragskunst und treffliche Schulung der Stimme vereinigten sich zu einer wahren Prachtleistung. Äußerst angenehm wirkte Herr Walter, dessen geschmeidiges Organ von temperamentvollem, innigem Empfinden durchglüht wurde; sehr vornehm in der Auffassung, aber mehr für die zarteren lyrischen Sätze geeignet, als für die Kraftstellen, erfreute uns Herr Opernsänger Gleß. Nicht zu unterschätzen ist in solchen Werken die Arbeit des Orchesters, die Streicher setzen ihre Instrumente kaum einen Augenblick außer Tätigkeit, und die Holzbläser haben keine Ruhe. Das Orchester war aber trotz der hohen Temperatur und der langen Dauer der Vorstellung frisch und leistungsfähig bis zur letzten Note. Recht gut waren die instrumentalen Soli durch die Herren Kapellmeister Dietrich, Delling (Flöte), Volk (Oboe d'amour), Schneider (Horn) aus Aachen und Werle (Trompete) aus Köln besetzt.

Der zweite Tag begann unter Dr. Mucks Leitung mit einer ausgefüllten und temperamentvollen Wiedergabe der Euryanthe-Ouvertüre. Es folgte das Mendelssohn-Konzert mit Professor Busch als Solist. Busch verstand, wie zu erwarten, herauszuholen, was herauszuarbeiten möglich war. Die äußerst geschmackvolle Begleitung des Orchesters, die sich der teilweise sehr freien Temponahme des Solisten vorzüglich anschmiegte, verdient besondere Erwähnung. In der nun sich anschließenden Rhapsodie Op. 53 von Brahms wurde im Altsolo Fräulein Leisner durch die Aachener Altistin Fräulein Adelheid Wollgarten ersetzt. Fräulein Wollgarten erntete für ihre abgerundete, durchdachte Ausführung wohlverdienten, herzlichen Beifall, ihr herrliches Organ ist für derartige Partien hervorragend leistungsfähig. Nach der Pause hörten wir zwei bis ins kleinste und feinste abschattierte Brahms'sche A capella-Chöre unter Schwickeraths Leitung und Soloquartette von Brahms Op. 64, 92 und 31, bei denen Emmi Leisner durch eine Aachenerin, Frl. Schwan, ersetzt wurde, die, durch Professor Schwickerath am Klavier begleitet — nur hätte er hierbei keine Direktionsbewegungen machen dürfen — recht gut gelangen. Den Abschluß machte die Brahms'sche E-Moll-Symphonie.

Der dritte Festtag begann mit der Symphonia domestica. Noch nie kam mir das Werk so kurzweilig vor, und das mag daran liegen, daß Dr. Muck eine thematische Klarheit erzielte, die geradezu einzig in ihrer Art war; man erlebte geradezu das Entstehen, Wachsen, das Nebeneinander und Ineinander der motivischen Gestaltung; das Interesse für die melodische, rhythmische und harmonische Gestaltung der thematischen Vorwürfe wurde in einem Maße rege gehalten, daß man, gleichwie in einem spannenden Roman, sich auf die Fortspinnung freute. Die Lieder am Klavier von Hugo Wolf (warum kam hier nicht ein niederrheinischer Meister zu Worte?), deren sich Anna Kaempfert annahm, gestalteten sich zu einem Triumph für die Solistin, die sich infolge des nicht endenwollenden Beifalls zu einer Zugabe entschließen mußte.

Die Einleitung mit daran anschließender Bachanalszene der Pariser Tannhäuser-Bearbeitung bot viel Interessantes und dem Orchester Gelegenheit, sein Können zu zeigen. Fast noch in erhöhtem Maße erforderte dieses die symphonische Dichtung von Liszts Mazeppa. Die Orchesterleistung kann hier nicht hoch genug eingeschätzt werden. Ein würdiges Schlußstück des Musikfestes — Fritz Kraus (Stolzing) und Gleß (Hans Sachs) als Solisten — bildete die Schlußszene aus den Meistersingern, die bezüglich Auffassung und Ausführung sämtlicher Beteiligten sich zu einer Glanznummer gestaltete. Daß die Festdirigenten und Solisten verdientermaßen in üblicher Weise ausgiebig gefeiert und geehrt wurden, versteht sich von selbst. Der Gesamtverlauf und Gesamteindruck des Gebotenen darf als in jeder Beziehung gelungen betrachtet werden.

Musikdirektor Pochhammer

Musikbriefe

AUS WIEN

Von Dr. H. R. Fleischmann

In Wien gibt es zwei Operntheater: eine Staatsoper, geleitet von Franz Schalk und Richard Strauß; eine Volksoper, geleitet von Felix Weingartner. Erstere brachte in der abgelaufenen Saison im ganzen drei nennenswerte Erstaufführungen: „Die Gezeichneten" von Franz Schreker, „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß, sowie zum Schlusse zwei neue Opernwerke von Felix Weingartner: den Einakter „Die Dorfschule", nach dem altjapanischen Drama „Terakoya", ein ungemein bühnenwirksames, von Weingartner vortrefflich vertontes Stück, das den Gipfelpunkt im bisherigen Opernschaffen Weingartners bildet;

sowie „Meister Andrea", 2 Akte, nach dem gleichnamigen Lustspiele Geibels, ein heiteres Gegenstück zur Dorfschule ,mit vielen gefälligen, bewußt zu dem Stil unserer Vorfahren zurückkehrenden Ensembles und sonstigen geschlossenen Nummern, Chören, Arien, Serenaden usw. In der Volksoper brachte Felix Weingartner die biblische Oper „Maria Magdala" von Lio Hans (Pseudonym für eine der Wiener Gesellschaft angehörende Dame, die auch sonst schon respektable Werke geschaffen hat); die aus dem Offenbachschen Nachlaß von Jul. Stern und A. Zamara zusammengestellte, wirkungsvolle Oper „Der Goldschmied von Toledo" und ein neues Werk von Pietro Mascagni: „Lodoletta", das bei der Premiere jämmerlich durchfiel und daher nicht einmal näher genannt zu werden verdient. Gegenwärtig gastiert an der Volksoper eine italienische Stagione mit einigen brillanten Sängern und Sängerinnen und gibt bekannte Paradeopern: Carmen, Tosca, Aida, Bajazzo, Mefistofele. Im Zusammenhange mit dem Wiener Opernleben seien auch noch Freilichtaufführungen von Shakespeares Sommernachtstraum im Wiener Belvedere-Garten mit der ewig schönen Musik Mendelssohns genannt, ferner schrieb der begabte Jungwiener Hans Gál eine fein stilisierte Bühnenmusik zu dem biblischen Drama „Ruth" (ein „Hirtenlied in 5 Bildern", wie es der Verfasser nennt) von C. A. Lewetzow, das an der neuen Wiener Bühne mit merklichem Erfolge in Szene ging. Auch mit diesem Werke bewies Hans Gál, dessen Schaffen sich auf gemäßigt modernen Bahnen bewegt, all seine guten Eigenschaften: fließender Satz, vornehme Melodik, poetisches Empfinden, grundiertes Können und namentlich ein zart beseelter und abgetönter Ausdruck, der überwältigende leidenschaftliche Ausbrüche eher meidet als aufsucht.

Eine interessante Erscheinung, sowohl als Komponistin wie als Dirigentin, ist die junge Wienerin Lise Maria Mayer, die uns mit einer Reihe höchst eigenartiger Lieder eigener Komposition (besonders „Tanz der Götter"!) bekannt machte, sowie auch mit der schwungvollen Wiedergabe von Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre und der vierten Symphonie von Gustav Mahler einen rauschenden Erfolg hatte. Bewundernswert, wie sie ihre schwierigen Aufgaben mit dem Taktstocke meisterte und das Orchester mit Umsicht und Tatkraft zum Siege führte. Wir können der begabten Tonkünstlerin, sobald sie die nur aus der Praxis zu gewinnende volle Routine gewonnen haben wird, eine erfreuliche Zukunft auch als Dirigentin prophezeien. Der unter der Leitung Professor Franz Schrekers stehende Philharmonische Chor veranstaltete ein Kammerkonzert, in dem, getreu den Grundsätzen dieser modernen Vereinigung, nahezu ausschließlich Werke der jungen Generation zu Gehör gebracht wurden. Eine zweisätzige Serenade für Violine, Klarinette, Bratsche und Cello des Schreker-Schülers Ernst Křenek erregte Aufsehen und überraschte ebenso durch ihre reife Technik in der Verwendung der verschiedenartigen Instrumente, wie durch die moderne Farbengebung des Werkes, das einen trefflichen Eindruck hinterließ. Jos. A. Dasatiel, mütterlicherseits ein Sproß aus italienischem Boden, ließ durch Frau Elis. Schumann eine Anzahl recht stimmungsvoller Lieder für hohe Stimme zur Uraufführung bringen. Neu waren „Variationen und Fuge über ein Thema von Reger, mit deren Interpretation der Verfasser selbst, Herr Karol Rathaus, einen außerordentlichen Erfolg hatte. Älteren Datums sind die Choralphantasie „Vater unser" von E. N. v. Reznicek, sowie eine Violin-Klaviersonate des Südtiroler, derzeit in Paris seßhaften Komponisten Silvio Lazzari. Der als Leiter der Klavierausbildung am Salzburger Mozarteum wirkende Wiener Felix Petyrek veranstaltete kürzlich einen „modernen Klavierabend", an dem ausschließlich Werke jungtschechischer Komponisten zur Aufführung gelangten. Nebst Schöpfungen der bekannten Tschechen Vit. Novak und Jos. Suk standen auf dem Programme eine vortrefflich gelungene, stattlich aufgebaute und fein ausgearbeitete Sonate Es-Dur des bereits genannten Ernst Křenek, Klavierstücke „Nächtlicher Zug" und „Scherzo" des Konzertgebers selbst, sowie von Alois Hába die Sonate D-Moll Op. 3 und Variationen nebst Fuge über einen Kanon von Robert Schumann. Hába ist namentlich mit dieser Sonate in letzter Zeit wiederholt genannt worden und gilt mir als ein außergewöhnliches, zu den stärksten Hoffnungen berechtigendes Talent der tschechischen Moderne. In der Sonate dieses ebenfalls aus der Schreker-Schule hervorgegangenen Komponisten findet sich ein Reichtum an harmonischer Gestaltung, sowie eine Kühnheit der melodischen Stimmführung, die dem Hörer Staunen und Hochachtung vor dem Schaffen dieses trotz seiner Jugend bereits vollreifen Künstlers abzwingen. Noch ein Wort des Lobes für Felix Petyrek, der, selbst ein begabter Neutöner, auch in seinen Klavierabenden als eifriger Anwalt der Jungen auftritt. Kaum jemand, der diese maßlos schwierigen, keine schematische Behandlung duldenden Werke mit solcher Stilsicherheit, vollendeten Technik und freien Gedächtniskraft meistert wie gerade Felix Petyrek.

Die Wiener Musiksaison ist heuer nicht, wie in allen früheren Jahren, allmählich mit dem Fortschreiten der Jahreszeit verklungen; den Schlußpunkt bildete vielmehr der brausende Akkord des Wiener Musikfestes, mit dessen Veranstaltung sich, trotz mancherlei Fehler und Irrtümer in der Organisation und Zusammenfassung aller schöpferischen Kräfte, die gegenwärtige sozialdemokratische Gemeindevertretung und der spiritus rector des ganzen Festes, Dr. D. J. Bach ganz außerordentliche Verdienste um die Propagierung der Wiener Meister erworben haben. Der Gedanke, nahezu drei Wochen lang „Meisteraufführungen Wiener Musik", wie der offizielle Titel des Musikfestes lautete, zu veranstalten, war ebenso kühn wie interessant in der Durchführung. Man ging dabei von dem Bestreben aus, „die Urkraft unseres musikalischen Bodens, seinen Wert für allen Wiederaufbau der ganzen Welt darzutun", wie D. Bach in seiner Denkschrift zu dem Wiener Musikfeste bedeutete. Und Arbeit sollte geleistet werden, die durch ihren Wert zur Festlichkeit erhoben wird. Die Mängel, die sich bei dem Fest bemerkbar machten, hätten anderseits leicht vermieden werden können, wenn schon früher mit den umfassenden Vorbereitungen begonnen worden wäre; wenn zur Durchführung der ungezählten administrativen Agenden geeignete Fachmänner herangezogen und mit mehr Umsicht das künstlerische Programm zusammengestellt worden wäre. An dem Wiener Musikfeste, das an Ausdehnung fast wie ein Kuriosum anmutet und alles bisher Dagewesene in den Schatten stellt, beteiligten sich alle unsere Musikgesellschaften, Chor- und Orchestervereinigungen, Dirigenten, schaffende Tonkünstler sowie hervorragende Solisten. Es war ein vom heiligen Feuer der Kunst genährtes Um-die-Wette-musizieren, und jeder trachtete, sein Bestes, sein Edelstes zum Gelingen des Festes zu geben.

Die ins Riesenhafte gehende Fülle dieser Veranstaltungen gestattet nur eine Übersicht in gedrängtester Form, wenngleich es überaus interessant und wertvoll wäre, den verschiedenartigen Richtungen, die gerade verheißend strömen, in jedem einzelnen aufgeführten Werke nachzuspüren. In repräsentativen Aufführungen, im Wiener Musikleben so ausgeprägt und zukunftsgeleitet von Richard Strauß, Weingartner und Ferdinand Löwe, kamen zunächst die mit dem Wiener Boden auf ewig verbundenen klassischen und nachklassischen Meister Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Bruckner zu Worte. Es waren festliche Darbietungen,

in die nur eine allzu begreifliche Übermüdung der Orchestermusiker sowie der merkliche Mangel an den notwendigen Proben störend eingriffen. Ein Ausschnitt aus dem modernen Schaffen wurde an drei Abenden mit der Wiedergabe von „Pelleas und Melisande" Arnold Schoenbergs, der dionysischen Phantasie Hauseggers, der Symphonie E-Dur, Op. 5 von Karl Weigl, Symphonischen Variationen von Georg Széll, von Orchesterliedern Alex. v. Zemlinskys, einer Phantasie für Violine und Orchester von Hugo Kauder sowie eines Melodrams „Adam und Eva" von Arthur Joh. Scholz, schließlich der Es-Dur-Symphonie von Franz Schmidt und Carl Prohaskas „Buch Hiob" geboten. Dirigenten dieser Werke waren Alex. v. Zemlinsky, Franz Schalk und Georg Széll.

Eine der geschlossensten Veranstaltungen im Rahmen des Wiener Musikfestes bildete „Ein Tag in Klosterneuburg", der die Festteilnehmer aus den Konzert- und Theatersälen Wiens in den Blüten- und Blumengarten von Wiens unvergleichlich schöner Umgebung führte. Klosterneuburg. Das ist jenes von den Babenbergern gegründete, zwischen den sanften Hügelketten gebettete, liebliche Städtchen, das in seinem Stifte eine der ältesten Pflegestätten der Musik besitzt, in dem jetzt auch die „Abteilung für Kirchenmusik der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst" ihren Sitz hat. Hier wirken, um nur die hervorragensten Persönlichkeiten anzuführen, der in den weitesten kirchenmusikalischen Kreisen bekannte Kirchenkomponist Vinzenz Goller; ferner der Württemberger Max Springer, gleich vorzüglich als brillanter Orgelvirtuose wie als modern orientierter Komponist, dazu geistvoller Schriftsteller und grundgelehrter Theoretiker; Franz Moissl, der verdienstvolle Chefredakteur der verbreiteten kirchenmusikalischen Zeitschrift „Musica Divina", mit grundiertester Fachkenntnis in allen kirchenmusikalischen Fragen ausgestattet, und der gelehrte Chorherr und Stifts-Regenschori Dr. Andreas Weißenbäck. Es ist vor allem diesen vier Professoren zu danken, wenn das Klosterneuburger Kirchenmusikfest einen solch erhebenden und eindrucksvollen Verlauf nahm. Die Hauptpunkte der Festordnung enthielten die „Missa Lauda Sion", Bruchstücke aus den Messen „Resurrexi" und „Puer natus", sowie das stimmungsvolle geistliche Chorwerk „Abend auf Golgatha", sämtliche Kompositionen von Max Springer; ferner, namentlich für den Historiker ungemein interessante ältere Kirchenmusik von Stephan Mahu, Jakobus Gallus, Ant. Caldara und Benedict Ducis, bei deren Wiedergabe, im Sinne der Auffassung Arnold Scherings, erstmalig im großen Stile der praktische Versuch unternommen wurde, die Stücke nicht als A capella-Musik, sondern als einstimmige Gesänge mit Instrumentalbegleitung anzusehen und auszuführen.

Der Wiener Tonkünstlerverein, der auf einen vieljährigen ehrenvollen Bestand zurückblicken kann, waren doch sein Begründer Johannes Brahms, seine späteren Präsidenten Heuberger, d'Albert und Weingartner, während derselbe jetzt von Professor Richard Robert und Julius Bittner geleitet wird, gab im Rahmen des Wiener Musikfestes an fünf Abenden einen interessanten Überblick über die Entwicklung der Wiener Kammermusik und des Liedes von Brahms bis auf die jüngsten Tage. Es ist erstaunlich, welches Aufgebot an künstlerischen Individualitäten der Wiener Boden gerade auf diesem von Fortschritt und Umsturzwillen mit Vorliebe gewählten Gebiete hervorgebracht hat. War der erste Abend, mit den Gaben der musikalischen Moderne noch zurückhaltend, mit Werken von Brahms, Hugo Reinhold, Karl Goldmark und Jos. Labor besetzt, so vollzog sich in den weiteren Konzerten eine durchgreifende Schwenkung in die extreme Moderne. Im allgemeinen muß man sagen, daß unsere jüngste Generation auch hier in Ehren bestand und mit ihrem hochwertigen Schaffen rauschenden Beifall erzielte. Die Komponisten jedoch, die an diesen Erfolgen hauptsächlich Anteil hatten, waren Ferdinand Scherber („Mein Leben", Streichquartett D), Egon Lustgarten (Legende für Baßstimme), Richard Stöhr und Hans Gál (Frauenchöre), Julius Bittner (Cellosonate), Guido Peters (Streichquartett), P. A. Pisk, Heinrich Knödt und Karl Horwitz (Lieder) und Rudolf Bella (Bläserquintett).

AUS BUDAPEST

Von Josef Fligl

Einige Künstler des Großen Wiener Staatsopernhauses machten in Gesellschaft des Direktors Schalk als Kapellmeister zu Pfingsten einen Ausflug zu uns und absolvierten im Stadttheater ein drei Abende umfassendes Gastspiel. Am Vorabende des Feiertages gelangte die Oper „Carmen" zur Aufführung, und zwar mit derselben Rollenbesetzung, wie diese Oper Bizets vor einigen Wochen gespielt wurde. Die Titelrolle wurde von Frau Jeritza erst letzthin in Wien „kreiert" und dort — nach den berühmten Carmen-Gestaltungen der Lucca, Bellincioni und Gutheil-Schoder errang auch sie einen großen Erfolg. Bei uns aber gefiel sie nur als — Marie Jeritza, als Carmen entsprach sie weniger . . . Denn sie wich sowohl im Gesang als auch im Spiele allzusehr von der Schöpferin dieser Rolle ab. Im Gesang: denn indem sie je häufiger ihren selten schönen, hohen Sopran zur Geltung bringen wollte, schnellte sie jeden Augenblick willkürlich in die höchsten Regionen hinauf und verfälschte dadurch sozusagen das charakteristisch dunkle Kolorit ihrer Gesangspartie. Im Spiele: denn sie gestaltete eine launenhafte, rätselhafte, ultramoderne Nervendame — nicht aber die glühende, prickelnd leidenschaftliche Gitana des Bizet und Mérimée. Die Seguidilla sang sie nicht in Begleitung eines verführerischen Tanzes, sondern sie summte sie, währenddem sie am Tische der Länge nach hingestreckt lag, die Ausbrüche der großen Leidenschaft milderte sie zu einem leisen Girren herab... Freilich war sie ja auch so schön, interessant, originell — sie war aber keine Carmen! In der Rolle des Don José machte der junge, mit etwas gutturalem Ansatze, aber mit Geschmack singende Ziegler einen guten Eindruck; der kraftvolle Escamillo des Herrn Duhan rief auch bei uns einen stürmischen Beifall hervor; die Micaëla des Fräulein Schöne entspricht auch gemäßigteren Ansprüchen.

In der zweiten und dritten Vorstellung hörten wir die Oper „Tosca" mit Frau Marie Jeritza in der Titelrolle. Es war ein unvergeßlich schöner Abend: die Tosca der Frau Jeritza ist eine ihrer vollkommensten gesanglichen und schauspielerischen Leistungen. Während sie in „Carmen" mit dem Grundtone und Tonalität einer ihrer Individualität fernstehenden Rolle kämpfen mußte, hatten wir den Eindruck, als wäre „Tosca" nur für sie geschrieben worden: der sinnliche Reiz ihrer wunderschönen Stimme und die erschütternde Kraft ihres phänomenalen schauspielerischen Talentes packt die Zuhörerschaft, versetzt sie sozusagen in einen Trancezustand! Wir vergessen, daß wir im Theater sind, wir sind die Sklaven der vollkommensten künstlerischen Suggestion; wir erwachen erst dann aus dem Rausche, wenn der Vorhang fällt und gelangen zu dem Bewußtsein, daß das „Spiel" zu Ende ist . . . Duhan war auch in der Rolle des Scarpia ausgezeichnet; im ersten Finale ließ er zwar die Stelle „Geh', Tosca!" fallen (teilweise aus Verschulden des Orchesters), im zweiten Akt jedoch wuchs er fast zu einer furchtgebietenden Größe: das war die verkörperte, die zu Leben gewordene Schlechtigkeit — wiewohl er dennoch nicht jener, selbst in seinem Sadismus vor-

nehme, jeder Zoll ein Grandseigneur war, wie ihn Sardou und Puccini dargestellt hatten. Ziegler ist ein tüchtiger Cavaradossi, er reicht aber nicht zu dem unsrigen heran (Környey.) Direktor Schalk dirigierte mit Schwung und Elan; es lag wahrhaftig nicht an ihm, daß seine Intentionen nicht immer gänzlich Geltung fanden ...

Bei diesem Anlasse müssen wir uns unbedingt der Zeiten erinnern, wo in der Volksoper (jetzt Stadttheater) jeder Sitzplatz 5 Kronen kostete, um die Pflege der Musik auch denjenigen zugänglich zu machen, die nicht in der Lage sind, das kostspielige Nationalopernhaus und die ebenfalls unerschwinglichen Operettentheater zu besuchen. Seitdem hat sich die Welt sehr geändert, und in dem aus einer Volksoper zum Stadttheater gewordenen Musentempel wurden jetzt drei solche Opernvorstellungen abgehalten, bei welchen der Preis einer Loge zwischen 300 und 500 Kronen schwankte, ein besserer Sitzplatz hingegen 120 Kronen kostete. Eine Kleinigkeit. Es ist wohl wahr, daß die Rolle der Carmen bzw. der Tosca von der großartigen Marie Jeritza gesungen wurde, und daß am Kapellmeisterpulte der außergewöhnlich begabte Schalk saß. Unter normalen Verhältnissen könnten wir ja glücklich darüber sein, daß wir eine so reiche Stadt sind, in welcher die zu drei solch zweifellos großangelegten Opernabenden lautenden und den Wert von 136000 Kronen repräsentierenden Eintrittskarten des Stadttheaters im Vorverkaufe Absatz fanden. Angesichts der heutigen Verhältnisse müssen wir uns jedoch beinahe wundern über die glücklicheren Sterblichen, die für diese unzweifelhaft seltenen Kunstgenüsse 408000 Kronen aufbringen konnten.

Andererseits sind diese um hundert Prozent erhöhten Billettpreise durch den Umstand erklärt, daß Frau Jeritza pro Abend ein Honorar von 30000 Kronen bekam, Direktor Schalk 10000 Kronen und die übrigen Gastkünstler der erwähnten Opern beiläufig 20000 Kronen. Das Stadttheater macht selbstredend auch trotz der riesigen Honorare ein ausgezeichnetes Geschäft, obwohl der bedauerliche Umstand, daß die Behörde die Aufnahmefähigkeit des Theaters anläßlich der letzthin erfolgten Übernahme um 600 Plätze herabsetzte, der Leitung dieses Kunstinstitutes einen empfindlichen Schmerz verursacht haben durfte.

Seit den Kriegszeiten ist es der erste Fall, daß ein Gastspiel in derart großem Maßstab zustande kam, wie das, dessen Schauplatz jetzt das Stadttheater war.

Am 2. Juni begann auf dieser Bühne eine italienische Staggione, die unter der Leitung Umberto Braidas und Pietro Mattiassevich letzthin in Wien Triumphe feierte, ein auf zehn Tage berechnetes Gastspiel. Die hervorragendsten Mitglieder des Ensembles sind: Isora Rinolfi, Michele Fleta (der würdigste Nachfolger des Tamagno), Giorgio de Lanscoi, Sigismondo Saleschi, Edoardo Graneli und Arturo Sigismondo. Die Vorstellungen standen unter der musikalischen Leitung von Francesco Granelli und Arturo Sigismondi. Die zehn Opernvorstellungen (Tosca, Carmen, Faust, Rigoletto, Madame Butterfly, Mignon, La Bohême) waren sämtlich erfolgreich. Sänger sowie Dirigenten mußten jedesmal unzählige Male erscheinen.

Aus dem Leipziger Musikleben

Achtes deutsches Bachfest

Von Dr. Adolf Aber

Die Musikgeschichte Leipzigs ist um drei Ehrentage reicher. Das achte deutsche Bachfest, das zugleich das vierte Leipziger Bachfest war, wurde vom 19.-21. Juni hier gefeiert. Die große Gemeinde Bachs, die sich in der Neuen Bachgesellschaft vereinigt hat, kommt gern in unsere Stadt, die als einzige Bachs Werke seit seinen Lebzeiten ununterbrochen gepflegt hat. Wo sonst in aller Welt könnte eine würdigere Stätte für ein Bachfest gefunden werden als unsere Thomaskirche; wo wäre ein Ort, der so zu andächtigem Gedenken Bachs stimmt wie die gerade fertiggestellte Bachgruft unserer Johanniskirche, zu der in den wenigen Stunden, die das Bachfest seine Teilnehmer nicht bei musikalischen Veranstaltungen und Versammlungen zusammenhielt, viele Bachverehrer pilgerten. Es waren reiche Tage, die wir erleben durften, und unser Dank gilt vor allem dem Manne, der als ein getreuer Ekkehard Bachs Erbe in unserer Stadt verwaltet, unserem Thomaskantor Professor Karl Straube. Was er in diesen Wochen und Tagen geleistet hat, grenzt ans Übermenschliche. Es genügte ihm nicht, Bach allein in den Programmen zu berücksichtigen. Fast der ganze erste Tag war der vorbachschen Zeit gewidmet, und im Orchesterkonzert des zweiten Tages wurden auch Bachs Zeitgenossen in weitestem Maße berücksichtigt. Welche Arbeit dazu gehört, ein solches Programm durchzuführen, kann nur der ermessen, der sich über die philologische Hilflosigkeit, mit der die „Denkmäler deutscher Tonkunst" die musikalischen Schätze früherer Jahrhunderte umgesargt haben, keinem Zweifel hingibt. Wer ein solches Werk aufführen will, hat eine Schreibarbeit zu leisten, die allein schon ungeheuer ist. Die Stimmen müssen ausgeschrieben und mit Vortragszeichen versehen, die Orgelstimme muß aus dem mageren Continuobaß erst geschaffen werden, und auch die Chorstimmen bedürfen meist einer erneuten Ausführung, da sie in den heute nicht mehr bekannten alten Schlüsseln notiert sind. Karl Straube hat mit seiner rühmenswerten Arbeitskraft alle diese Widerstände überwunden. Das Bachfest wurde ein Triumph für ihn, wie er ihn sich schöner kaum denken kann. Nächst ihm und seinen Thomanern sind wir dem Leipziger Bachverein für seine eifrige Mitwirkung beim Fest zu großem Dank verpflichtet. Er wurde mit langwierigen und anstrengenden Proben in dieser Zeit nicht verschont und hielt dabei mit rühmenswerter Arbeitsfreudigkeit durch, durfte sich freilich dann auch eines Erfolges erfreuen, wie ich ihn in den letzten zwei Jahren in Leipzig bei einem Chor noch nicht erlebt habe. Nicht minder dankbar muß man der großen Solistenschar gedenken, die sich für das Fest zur Verfügung gestellt hatte. Allen voran unserem Leipziger Rosenthal-Quartett, den Damen Ilse Helling-Rosenthal und Martha Adam, und den Herren Hans Lißmann und Dr. Wolfgang Rosenthal. Zu ihnen gesellten sich zunächst noch einige Leipziger Gesangskräfte, Frau Erna Hähnel-Zuleger und Oskar Laßner. Ganz besonders erfreut wurden wir aber durch die Mitwirkung Elisabeth Rethbergs von der Dresdener Landesoper. Ich will hoffen, daß wir diese wundervolle Stimme noch recht oft in Leipzig werden hören können. — Groß ist auch die Zahl der Instrumentalsolisten, die sich ihrer zum großen Teil recht schwierigen Aufgabe mit ganzer Hingabe an

die Sache und schönem Gelingen entledigten. An ihrer Spitze die Geiger Professor Adolf Busch-Berlin und Edgar Wollgandt, ferner der ausgezeichnete Gambenspieler Christian Döbereiner-München, der rühmlichst bekannte Pianist Professor Joseph Pembaur-Leipzig, die Mitglieder unseres Stadtorchesters Oskar Fischer und Max Kießling, schließlich der Organist Max Fest. Besonderer Hervorhebung sind die Leistungen Günter Ramins, unseres Thomasorganisten wert, der an Orgel, Flügel und Cembalo in diesen Tagen unermüdlich und mit schönstem künstlerischen Erfolg tätig war. In Willy Mehrmann-Herne i. W. lernten wir schließlich einen gewandten Continuospieler kennen.

Nicht weniger als sechs Veranstaltungen drängten sich in der Zeit von drei Tagen. Es begann am Sonnabend die Motette in der Thomaskirche. Unter den dabei gesungenen Werken verdienen eine Motette von Sethus Calvisius „Unser Leben währet siebzig Jahr" und ein 42. Psalm von Joh. Herm. Schein Erwähnung, abgesehen natürlich von den Werken Bachs, der mit seiner doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn" alle überragte. — Das erste Kirchenkonzert blieb im wesentlichen von historischem Interesse. Die Werke Johann Schelles, Matthias Weckmanns, Sebastian Knüpfers, Johann Herm. Scheins und Dietrich Buxtehudes müssen ihren Platz wieder im Gottesdienst zugewiesen bekommen, im Konzert gehäuft, vermögen sie die Anteilnahme des Hörers kaum frisch zu erhalten. Anders steht es mit Heinrich Schützs Kantate „Zion spricht", die in der klangfreudigen Bearbeitung Max Schneiders starke Wirkung erzielte. — Die beiden anderen Kirchenkonzerte waren ausschließlich Bachs Werken gewidmet und mögen sicher dazu beigetragen haben, die Verehrung für Bach bei den die Kirche füllenden Hörern noch zu vertiefen. Das erste Konzert brachte die Johannespassion, das zweite die Missa brevis (Nr. 3, A-Dur), die Kantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott" und das Osteroratorium.



Arthur Prüfer

Am 7. Juli begeht der außerordentliche Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig Dr. phil. et jur. Arthur Prüfer die Feier seines 60. Geburtstages. Erst vor kurzer Zeit konnte der Gelehrte auf seine 25jährige Wirksamkeit an der Leipziger Hochschule zurückblicken. Prüfer ist einer der namhaftesten Vorkämpfer und Förderer des Bayreuther Gedankens. In Vorträgen und durch Veröffentlichungen (Hauptschrift: „Das Werk von Bayreuth") ist er für die hohen Ziele Wagnerscher Kunst eingetreten.

In zwei weltlichen Konzerten im Gewandhaus, einem Orchesterkonzert und einer Kammermusik wurde das Bild der Zeit Bachs auf das glücklichste ergänzt. Besonders das Orchesterkonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit Werken, denen noch heute unmittelbare Eindruckskraft innewohnt, und die sicher einen Siegeslauf durch alle Konzertsäle antreten werden. Dazu gehören vor allem das Doppelkonzert für 2 Violinen in D-Moll von J. S. Bach, das Max Schneider in die Urgestalt aus dem Klavierkonzert in C-Moll zurückübertragen hat, und die dramatische Kantate „Ino" von G. Th. Telemann, mit deren Vortrag sich Elisabeth Rethberg einen stürmischen Beifall ersang. — Die Kammermusik litt etwas unter der Ungunst des großen Saales, enthielt aber gleichfalls eine große Anzahl lebensfähigster Werke: J. S. Bachs Suite A-Moll für Flöte allein, die G-Dur Partita für Klavier, die A-Moll-Sonate für Violine solo und das fünfte brandenburgische Konzert. In der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft machte Geheimrat von Haase erfreuliche Mitteilungen über den Fortgang der Bachbewegung (auch im Ausland) und teilte mit, daß der Jahresbeitrag infolge der Ungunst der Zeit von 10 auf 20 Mark erhöht werden müsse. Dr. Alfred Heuß sprach „über die Bedeutung und Anwendung der Fermate in Chorälen". Er legte dar, daß die Fermaten unter allen Umständen beachtet werden müßten, daß man aber sie rhythmisch genau bewerten solle. — Die Wiedereinführung Bachscher Musik in den Gottesdienst wurde gleichfalls erörtert, leider ohne greifbares Resultat.

Rundschau

OPER

BARMEN-ELBERFELD Die Spielzeit 1919/20 der vereinigten Stadttheater von Barmen-Elberfeld gehört zu den erfolgreichsten der letzten Jahre. Durchweg brachte der Spielplan bewährte Werke älterer und neuerer Zeit. D'Alberts „Revolutionshochzeit" sahen wir als örtliche Neuheit. Neben Kapellmeister Kleiber, in dessen Hand die musikalische Arbeit bestens aufgehoben war, zeichnete

sich in der Hauptrolle Robert Koost stimmlich und darstellerisch aus. Auch Margarete Moser wußte die Schwierigkeiten ihrer nicht leichten Aufgabe mühelos zu überwinden. D'Alberts „Abreise" und „Flauto solo", die durch musikalische Eigenart und gediegene Handlung zu den hervorragendsten Werken des Komponisten gehören, fanden besonders freundliche Aufnahme. Um eine stilvolle Wiedergabe machten sich verdient: Kapellmeister Hans Bruck und Kurt Soldau, die Solisten Neumann, Kalenberg, Lüttjohann, Fräulein Gertrud Stemann und Marie Masselters. Verschiedene Werke des R. Wagnerschen Musikdramas bildeten als Maifestspiele einen glanzvollen Abschluß. Fast sämtliche Aufführungen waren ausverkauft. H. Oehlerking

BIELEFELD Die Spielzeit schloß am 15. Mai mit „Tristan". In dieser Aufführung verabschiedeten sich vom Publikum der Heldentenor J. Decker, der Baritonist H. Kreutz und die Altistin Frau Kronsbein-Rummel. Ihre Tätigkeit wird noch lange hier in angenehmster Erinnerung bleiben. Zu erwähnen sind die Maifestspiele, die als etwas ganz Besonderes von der Direktion Cahnbley-Starnburg veranstaltet wurden. Im „Fidelio" hörten wir Frau Melanie Kurt (Fidelio), K. Schubert (Florestan), Th. Lattermann (Pizarro) und Lohfing (Rocco); im „Holländer" gastierten außer den drei letztgenannten noch Fräulein Kappel als Senta. Die Aufführungen wurden von M. Cahnbley mit überlegener Ruhe eines recht routinierten Opernkapellmeisters geleitet. K. Millies

ESSEN Im Stadttheater bereiteten Intendant Dr. W. Becker und Kapellmeister Drost ihrer großen Kunstgemeinde durch die einzigartig gelungene Erstaufführung des „Parsifal" einen Genuß erlesenster Art. Die Bühnenbilder, welche die Herren Karl Wild und Hermann Härtlein entworfen hatten, bedienten sich abseits von der historischen Illusionstradition des phantastischen (Klingsors Zaubergarten), flächenmäßig eingefärbten (heiliger See, Einöde, Blumenaue) und streng architektonisch stilisierten Prinzips (Gralstempel, Klingsors Zauberturm) in warmen, anheimelnd bzw. ernst erhaben wirkenden Tönungen. Besondere Glut durchzitterte das leuchtende Hellrot im Zaubergarten, das sich von dem satten Blau des Hintergrundes verstärkt erregend abhob. Kapellmeister Drost hatte mit unermüdlicher Treue, seltener Begeisterung und feinem Stilgefühl auf ein wohl diszipliniertes, dynamisch treffsicher abgestuftes Zusammengehen mit der Bühne Gewicht gelegt. Dr. Becker waren Bühnenbilder von geschmackvoller Farbenabtönung und malerischer Bewegungstechnik (im einzelnen, wie in der Gruppierung) zu danken. Unter den Darstellern zeigte das Spiel von Paul Verheyen (Parsifal), Hans Spies (Amfortas), Bruno Bergmann (Gurnemanz) und Maria Hösl (Kundry) Zug um Zug künstlerische Größe. Die schweren Gesänge der Blumenmädchen beherrschten Anmut und Frische. Zu einem sonderlich packenden Erlebnis wurden die Feiern im Gralstempel. Das dichtbesetzte Haus war ob der würdigen Wiedergabe sichtlich ergriffen.

* * *

Ein außergewöhnlich festlicher Abend war auch die Erstaufführung der Straußschen „Elektra". Die von Kapellmeister Schmid-Karstens und Spielleiter Rudolf Düsing veranlaßte Darbietung des „Goldschmieds von Toledo" fesselte durch ihre romantische Färbung, sowie durch Witz und Laune des Offenbachschen Geistes. Die Wiedergabe war ein Ehrentag für Hans Spieß, den Goldschmied. Daß neben diesen Werken die bühnenwirksamen Schöpfungen bekannteren Titels in vertiefter Gestaltung ausgiebig zu Worte kamen, bedarf wohl kaum der Erwähnung. M. Voigt

KONZERT

BARMEN Das Musikleben während der zweiten Winterhälfte war von großen Chor- und Orchesterwerken beherrscht. Außer Bachs Johannispassion, Schumanns Paradies und Peri, hörten wir Klopstocks Frühlingsfeier in der Vertonung von Prohaska, dessen Talent als moderner Tondichter in den gewaltigen Chören glänzend zum Ausdruck kommt. Unter klassischen Orchesterwerken standen im Vordergrunde: Beethovens D-Dur-Sinfonie, das Klavierkonzert G-Dur, Mozarts D-Moll-Klavierkonzert, Haydns D-Dur-Konzert für Cello. Die neuere Literatur war vertreten durch Richard Straußens Heldenleben, Tschaikowskys Violinkonzert, F. Liszts Faustsinfonie, Mahlers 4. Sinfonie, Regers Sinfonie für großes Orchester, und als Uraufführung Hegers 1. Sinfonie. Der erste Teil derselben schildert mit Anwendung aller modernen Ausdrucksmittel Kampf und Sieg. Über den zweiten Teil ist sanfte Ruhe des Kämpfers und Andachtsstimmung ausgebreitet. Der dritte Teil fängt mit einem feurigen Siegesmarsch an und erstrahlt im hellen Glorienschein. Nach der Art A. Bruckners sinfonischen Stiles leitet der vierte Teil mit einem brausenden Choral ein und schließt in kraftvoll aufblühender Siegesstimmung ab. Der Komponist, welcher das Werk während der letzten Kriegsjahre schuf, leitete selbst das mehr als 160 Künstler zählende Orchester und erzielte einen enormen, unbestrittenen Erfolg. —

In der Kammermusik war es recht still geworden, nachdem die meisten Veranstaltungen schon im vergangenen Jahre stattgefunden hatten. Solistische Darbietungen gab es in den obenerwähnten Aufführungen der Barmer Konzertgesellschaft und der städtischen Sinfoniekonzerte. Frieda Kwast-Hodop spielte vorbildlich Mozarts D-Moll-Klavierkonzert, Ernst Potthof Beethovens G-Dur-Klavierkonzert, Frau Saatweber-Schlieper Sachen von M. Anton und Mozart. Robert Grote (Cellist) brachte die Schönheiten des Haydnschen D-Dur-Konzertes sehr hübsch zur Geltung. Tschaikowskys Violinkonzert wurde durch Anton Schoenmaker meisterhaft wiedergegeben.

Lieder von F. Liszt trug Max Lipmann mit klangvollem, trefflich ausgebildetem Tenor vor. Um eine stilvolle Wiedergabe der Johannispassion machten sich verdient: Adrienne von Kraus-Osborne, Emmi Pott, Max Lipmann, Dr. Felix von Kraus.

Sehr still ist es auf dem Gebiete geistlicher Musik geworden, nachdem Fräulein E. Pott nicht mehr den Bachverein, der in idealer Weise die Musica sacra kultivierte, leitet. — Ein Musikabend der Musikschule von Adolf Siewert bemühte sich um lobenswerte Wiedergabe verschiedener vokaler und instrumentalen Sachen von S. Bach (Choralvorspiele, Fantasie G-Dur, Arien und Lieder), F. Liszt (Fuge über B, A, C, H), Herzogenberg und H. Wolf (Lieder). Die Konzerte waren durchweg völlig ausverkauft. H. Oehlerking

BIELEFELD Das städtische Orchester brachte im VII. Abonnementskonzert Brahms' C-Moll-Sinfonie. Die Auslegung unter Professor Lamping war großzügig. So wuchs das Piu tudante tatsächlich zum siegesfreudigen Allegro non troppo. Auch für moderne Programmusik hat Lamping manches einzusetzen. Strauß' Don Juan gelang ihm famos. — Am 9. März feierte der Musikverein sein 100jähriges Bestehen mit einer Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven. Sie verdient im Hinblick auf die enormen Schwierigkeiten, denen sich der Chor in dem Werk gegenübersieht, große Anerkennung. Abgesehen von einigen Stellen, wo Beethoven mit seinen Anforderungen fast über die Grenzen des Ausführbaren hinausgeht, — es machte sich im Sopran beim Schluß des „Credo" besonders bemerkbar — sang der Chor prächtig.

Von den Solisten – Eva Bruhn, M. Philippi, H. Wormsbächer und v. d. Wyk — leuchtete die sonnig lichte Stimme Eva Bruhns besonders hervor.

K. Millies

ESSEN Der verflossene Konzertwinter war überaus reich an musikalischen Veranstaltungen. Wir konnten uns in der Kruppstadt über Kunstvernachlässigung wahrlich nicht beklagen. Vom Musikverein, den wie in früheren Jahren der städtische Musikdirektor Max Fiedler mit jugendlicher Energie und feinempfindendem Geist leitete, hörten wir als bedeutsamste Gaben Beethovens „Missa solemnis" und Dr. G. Schumanns Oratorium „Ruth". Die Beethovensche Schöpfung, welche die gesamte Winterarbeit des rüstig aufwärts strebenden Vereins krönte, hinterließ infolge ihrer besonders seelisch vertieften Wiedergabe den stärksten Eindruck. Als Mitwirkende standen Lotte Leonard, Martha Stapelfeldt, Anton Kohmann und Karl Rehfuß wacker im Treffen. Während der übrigen Konzerte gestaltete Max Fiedler u. a. Hauseggers „Aufklänge", Liszts Faustsinfonie und Bruckners Sinfonie in E-Dur zu zwingenden Erlebnissen. Aus der Reihe der interessant aufgebauten Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters seien vornehmlich folgende neuzeitliche Darbietungen als bemerkenswert hervorgehoben: Uraufführung der „Sinfonischen Variationen über ein eigenes Thema" von Gerard Bunk, Sibelius' 2. Sinfonie, Korngolds Schauspiel-Ouvertüre, Schönbergs „Verklärte Nacht", Rachmaninoffs sinfonische Dichtung „Toteninsel", Kauns 2. Sinfonie und Franz von Hößlins „Drei Kammerstücke für Orchester". Die Auswahl deutete Fiedlers erlesenen Geschmack und sein frohgemutes Wagen im Interesse des Bekanntwerdens ernstschaffender zeitgenössischer Komponisten aus. Solistische Darbietungen bzw. Abende waren noch Elly Ney, Adolf Busch, Anna Maria Lenzberg, Anna Kämpfert, Emmi Leisner, Albert Fischer, Paul Lehmann, Cläre von Conta, Anton Schönmaker, Lonny Epstein, Lebrecht Goedecke, Alexander Kosmann, Riele Queling, Walter Kirchhoff und May Fiedler zu danken. Kammermusikalisch traten das Kosmann- und Paul Lehmann-Streichquartett, sowie die Essener Trio-Vereinigung und das Bandler-Streichquartett mit klassischen und modernen Werken erfolgreich in die Schranken. Instrumental betätigten sich weiterhin und warben mit Glück um die Gunst des Publikums das Philharmonische Orchester, der Essener Orchesterverein und der Instrumentalverein Kruppscher Werksangehöriger. Auch die Männergesangvereine, deren Essen mehrere hervorragende zählt, die nicht minder wichtigen Kirchenchöre und der Essener Frauenchor gaben Konzerte, die wohl verdienen, in der Chronik anerkennend erwähnt zu werden.

M. Voigt

Besprechungen

Niemann, Walter, Die Virginalmusik. 8°, 48 S. Leipzig, 1919, bei Breitkopf & Härtel.

Die kleine Schrift ist eine wertvolle Bereicherung der Literatur zur Geschichte der Klaviermusik. Obwohl der Verfasser an rein historischen Tatsachen dem mit Max Seifferts Geschichte der Klaviermusik Vertrauten nichts wesentlich Neues bietet, weiß er durch die Art der Darstellung, die sich der allgemein-kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise bedient, zu fesseln. Es ist von großem Interesse, die der Entwicklung der Virginalmusik parallel laufenden Erscheinungen in der englischen Dichtkunst des 16. Jahrhunderts zu verfolgen. Auf beiden Seiten Aufstieg — Blüte — Niedergang. Niemann ist es vortrefflich gelungen, die feinen Fäden, die die Virginalmusik mit den Werken der großen englischen Dichter dieser Zeit verknüpft, bloßzulegen. Beide Kunstgattungen sind spezifisch englisch: sowohl die Virginalmusik, wie die englische Dichtung des 16. Jahrhunderts, ist durchaus bodenständig und unabhängig. In den bildenden Künsten, in denen das Inselreich stets vom Kontinent abhängig war, kann von einer Parallelentwicklung nicht die Rede sein. — Bemerkenswert ist weiterhin, was der Verfasser über die Lebensfähigkeit und heutige Verwendbarkeit der Virginalmusik sagt. Für die große Menge bleibt sie tot. Doch ist fast alles, was von den beiden größten Meistern John Bull und William Byrd erhalten ist, noch heute als echte Hausmusik zu gebrauchen. Die kleinen Programmstückchen (die ältesten Formen der Programmusik!), ferner die Volkslied- und Tanzthemen bieten dem, der Sinn für intimste Klangwirkungen hat, genug des Vortrefflichen. Dagegen stehen die Variationen, die Ricercare und Fantasien dem modernen Musikempfinden weniger nahe. Einen besonderen Hinderungsgrund für die Wiederauferstehung der Virginalmusik sieht Niemann in der zu großen Verschiedenheit zwischen dem modernen Flügel und dem alten Virginal. Auf einem Cembalo würde diese Musik am ehesten ihren Charakter bewahren. — Den Abschluß der inhaltsreichen Schrift bildet ein Hinweis auf die epochemachende kultur- und musikgeschichtliche Bedeutung der besprochenen Kunstgattung und ein Ausblick auf ihre Weiterentwicklung auf dem Kontinent.

Dr. Paul Rubardt

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Altenburg. Der erste Kapellmeister des hiesigen Landestheaters, Eugen Szenkar, wurde als selbständiger Opernleiter an das Theater in Saarbrücken berufen. Die Stadt Saarbrücken will mit Reichsunterstützung das Theater wesentlich ausbauen, damit es ein starkes Bollwerk deutscher Kunst werde.

*Altenburg. Hier fand in der Brüderkirche unter Leitung des Komponisten die Erstaufführung von E. A. Molnars Tondichtung „Aufschwung" für großes Orchester statt. Das Werk erzielte tiefe Ergriffenheit.

Berlin. Max Bruch, der Altmeister unter den deutschen Tonsetzern, ist, wie wir hören, sehr schwer erkrankt. Der Zustand des greisen Komponisten gibt zu ernstlichen Besorgnissen Anlaß. Vor zweieinhalb Jahren feierte die Musikwelt den achtzigsten Geburtstag des allverehrten Tondichters.

Berlin. Der Berliner Lehrergesangverein (Chormeister Professor Hugo Rüdel) trat in Stärke von 215 Sängern eine Werbereise in das ost- und westpreußische Abstimmungsgebiet an. Abgesehen von Königsberg und Danzig, wird er auf der Linie von Lyck bis Marienwerder in 13 verschiedenen Städten Konzerte veranstalten.

Berlin. Schahrazade, Oper von Bernhard Sekles, ist unter der musikalischen Leitung von Dr. Fritz Stiedry und in der Inszenierung von F. L. Hörth an der hiesigen Staatsoper erfolgreich zum ersten Male aufgeführt worden.

*Dortmund. Am 19. Juni brachte Intendant Dr. Maurach im Stadttheater Carl Georg Schuberts dreiaktiges Singspiel „Der Lenz ist da!" (Musik von Ernst G. Elsässer) zur erfolgreichen Uraufführung. Die launige Handlung des Stückes ist von C. Schubert ansprechend aufgebaut, fließt in munterem Tempo hin, nutzt das Gemütvolle und Witzige in rechtem Maße und wirkt bei der sommerlichen Wärme auf die Hörer wie ein erfrischendes Bad. Elsässers volkstümlich ge-

haltener Melodienborn sprudelt munter und harmonisch rein. Auch der Tanz, über Schubert und Johann Strauß gegangen, wirkt seinen bestrickenden Zauber unter. Die Aufführung mit Karl Kruthofer, Max Nicolaus, Kurt Weber und Margarete Jörn in den dankbaren Hauptrollen nahm einen glänzenden Verlauf. Für die Autoren, Kapellmeister Spindler und die Darsteller gestaltete sich die Uraufführung zu einer begeisterten Huldigung.

Dortmund. „Notre Dame", die zweiaktige romantische Oper des Wiener Komponisten Franz Schmidt, ist am hiesigen Stadttheater unter musikalischer Führung Ewald Lindemanns in Szene gegangen. Die Inszenierung Emil Vanderstettens im Verein mit den farbenprächtigen Dekorationsentwürfen Hans Wildermanns verschafften dem Werk einen vollen Erfolg.

*Dresden. Der Dresdener Kreuzchor hat seine von größtem Erfolge begleitete schwedische Konzertreise beendet.

*Essen. Auf Einladung des Musikvereins gab hier jüngst das Rosequartett ein eindrucksvolles Kammerkonzert, das Werke von Beethoven, Brahms und Smetana berücksichtigte. Während der Darbietung des Fis-Moll-Klavierquintetts von Brahms beteiligte sich neben den Wiener Künstlern auch Max Fiedler (Essen).

*Essen. Musikdirektor Max Fiedler, welcher jüngst in Turin drei Konzerte dirigierte und dort u. a. Beethovens „Eroica" und Richard Strauß' „Heldenleben" zur Aufführung brachte, feierte im fernen Süden als Pionier des Deutschtums Triumphe. — Das elfte Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters bescherte uns als ansprechende Neuheit unter Fiedlers feinempfindender Leitung Schmid-Carstens Komposition „Erlöst" für Bariton (Hans Spies) und Orchester. — Die Komische Oper (Direktor Schulz) wird während der Sommermonate besonders liebevoll die Spieloper pflegen. Für die Eröffnungsvorstellung (Troubadour) wurden die ersten Kräfte des Kölner Opernhauses verpflichtet.

Freiburg i. B. Die philosophische Fakultät der Universität hat Herrn Karl A. Pfeiffer in Stuttgart im Hinblick auf seine großen Verdienste auf dem Gebiete der Musikwissenschaft die Würde eines Doctor philosophiae honoris causa verliehen.

Freiburg i. B. In einem Kammerkonzert fand unter begeistertem Beifall die Uraufführung eines (im Manuskript erschienenen) Klavierquartetts in C-Moll, Op. 12, von Franz Philipp eine ideale Wiedergabe durch James Kwast und das Würzburger Schoerg-Quartett.

*Graz. Die „Urania" brachte jüngst drei heimische Tondichter zu Ehren: Erst den jungen Reznicek-Schüler Hans Holenia, dessen temparamentvolle Lieder und ein hübsches Streichquartett sehr ansprachen; dann gab es kammermusikalische Meistergaben Leopold Suchslands und schließlich einen besonders festlich verlaufenen Kompositionsabend Robert Fuchs', bei dem der greise Meister der Serenaden gar herzlich gefeiert wurde.

*Jena. Ein interessantes Programm brachte das letzte Konzert des Konservatoriums: die Brentano-Lieder R. Strauß', Regers Beethoven-Variationen, Scheinpflugs F-Dur-Violinsonate und als Uraufführung drei sehr erfolgreiche Lieder Professor Willy Eickemeyers, gesungen von Prisca Aich von der Weimarer Oper. Die übrigen Ausführenden waren Walter Hansmann (Violine), Professor Eickemeyer und sein Schüler Walter Hornschuh.

*Kassel. Die Staatlichen Schauspiele brachten erstmalig „Meister Grobian", komische Oper von Arnold Winternitz, dem bekannten Hamburger Kapellmeister. Die Lebensfähigkeit dieser Oper wird vermutlich nicht von langer Dauer sein, denn die Handlung ist zu farb- und kraftlos. Winternitz' Musik ist zart und fein empfunden, ist duftig instrumentiert und hat alles — bis auf die imponierende eigene Note. Leiter (Langs, Derichs) und Darsteller verhalfen dem Werk bei dem Sonntagspublikum zu rauschendem Augenblickserfolg.

*Kassel. Die Staatlichen Schauspiele brachten in vergangener Woche — man höre und staune — zum ersten Male Offenbachs Buffo-Oper „Die schöne Helena". Die Aufführung war in jeder Beziehung hervorragend. Dr. Zulaufs Stabführung wetteiferte mit der überaus glänzenden Inszenierung Derichs.

*Leipzig. Der Baritonist, Herr Martin Heyde, Mitglied des Stadttheaters und des Leipziger Tonkünstlervereins, ist nach außergewöhnlichem Erfolge in Breslau verpflichtet worden, eine Reihe von Konzerten und Oratorien in Breslau, Liegnitz und weiteren fünfzehn Städten Schlesiens zu singen.

*Leipzig. Die „Opernschule" am Konservatorium der Musik zu Leipzig wird am 1. Oktober 1920 ihre Tätigkeit beginnen. Die Opernschule steht unter Leitung des Herrn Professor Otto Lohse. Ferner wurden als Lehrkräfte gewonnen die Herren Professor August Proft, Kapellmeister Bernhard Porst und Kammersänger Walter Soomer. Prospekte versendet das Sekretariat des Konservatoriums (siehe Anzeigenteil).

Mainz. Der Kapellmeister des Stadttheaters Rudolf Tissor, ist als erster Kapellmeister der Düsseldorfer Oper verpflichtet worden.

*München. Ludwig Rüth hatte an der Spitze des Landes-Sinfonie-Orchesters für Pfalz und Saarland mit Werken von Brahms, Bruckner, Richard Strauß, Tschaikowsky und H. Norens anspruchsvollem Kaleidoskop große Dirigentenerfolge in Mannheim, Heidelberg und Karlsruhe.

*Neumünster. Hier ist der städtischen Bücherhalle eine Musikalienhalle angegliedert worden, welche den Zweck verfolgt, nur gute Musik und besonders Werke, die dem einzelnen schwerer zugänglich sind, verbreiten zu helfen. Damit gewinnt die 1907 von München ausgegangene Bewegung, die durch Errichtung musikalischer Volksbibliotheken eine Vertiefung der musikalischen Bildung und eine Reinigung des Geschmacks erstrebt, zum erstenmal im nördlichsten Deutschland an Boden. — Eine besonders gepflegte Abteilung innerhalb der allgemeinen Musikaliensammlung bildet ein Archiv für Werke (auch Manuskriptwerke) schleswig-holsteinischer Komponisten. Nach und nach soll diese Abteilung, deren Inhalt übrigens Interessenten nur zur Einsicht in den Bibliotheksräumen freisteht, zu einem absolut zuverlässigen Quellenwerk und zu einem getreuen Abbild des gesamten musikalischen Schaffens der engeren Heimat erweitert werden. Schleswig-holsteinische Tonsetzer, die dem Leiter des Unternehmens, Professor Dr. Schnoor-Neumünster, Marienstraße 25, bisher unbekannt geblieben sind, werden auf diesem Wege um Interesse und Beteiligung gebeten. Auch für Zusendung jeder Art von guten gebrauchten Musikalien, wie sie in vielen Häusern unbenutzt verstauben, wäre die Leitung der Musikalienhalle dankbar.

Prag. Der als Violinpädagoge internationale Berühmtheit genießende Professor des Prager tschechischen Musikkonservatoriums O. Ševčik, der vor kurzem erst seine Lehrtätigkeit von der Wiener Akademie der Tonkunst nach Prag verlegt hatte, verläßt im Herbste Prag, um eine Lehrstelle am Musikkonser-

vatorium in Ithaka (Nordamerika) anzunehmen. Der Grund seines Scheidens von Prag soll gekränkter künstlerischer Ehrgeiz wegen Berufung des Geigenvirtuosen F. Ondriček als Leiter der Violinklassen an das Prager tschechische Konservatorium sein, so daß Ševčiks Wirkungskreis auf die Meisterklasse beschränkt worden wäre. Ondriček wirkte früher so wie Sevčik in Wien an der staatlichen Akademie der Tonkunst.

Prag. Die hiesige sogenannte „Šaksche Philharmonie" soll unter ihrem Dirigenten Sak im Herbste dieses Jahres als Gastorchester im Leipziger Gewandhaus konzertieren; dafür soll Arthur Nikisch in der kommenden Saison als Gastdirigent der Sakschen Philharmonie in Prag erscheinen.

Rom. Der Musikkritiker der „B. Z. am Mittag", Professor Adolf Weißmann, hielt hier vor einem erlesenen Publikum einen Vortrag über den musikalischen Geist Deutschlands und Italiens, der außerordentlich großen Beifall fand. Dem Vortrag schloß sich ein Festbankett an.

*Stuttgart. Mit Beethovens „Neunter Sinfonie" fanden die dieswinterlichen 12 Sinfoniekonzerte des Opernorchesters unter Leitung von Fritz Busch ihren glanzvollen Abschluß. — Neben Werken von Bach, Beethoven, Mozart, Brahms usw. kamen von neueren Komponisten zu Gehör: Kindertotenlieder von Gustav Mahler, „Der Sieger" von E. v. Reznizek, Vorspiel zu einem Drama von Fr. Schreker, Symphonia domestica von Richard Strauß, Vorspiele zu „Palestrina" von H. Pfitzner, Sinfonie D-Moll (Uraufführung) von H. Unger, Sinfonische Variationen von A. Dvorak, Feuerwerk von J. Strawinsky, Gesänge von W. Braunfels, 3. und 8. Sinfonie von A. Bruckner und Sinfonischer Prolog von M. Reger. Sämtliche Konzerte, sowie öffentliche Generalproben waren vollständig ausverkauft. Von Solisten waren verpflichtet: Gustav Havemann, Adolf Busch, Geza von Kresz, Edwin Fischer, Alfred Hoehn. Helge Lindberg und erste Kräfte des Württembergischen Landestheaters.

Stuttgart. Das württembergische Landestheater brachte unter Busch eine komische Oper, ein nachgelassenes Werk von Karl Maria von Weber, zur Aufführung. Das Werk „Die drei Pintos" ist von Gustav Mahler nach hinterlassenen Entwürfen Webers während seiner Tätigkeit als Kapellmeister in Leipzig bearbeitet.
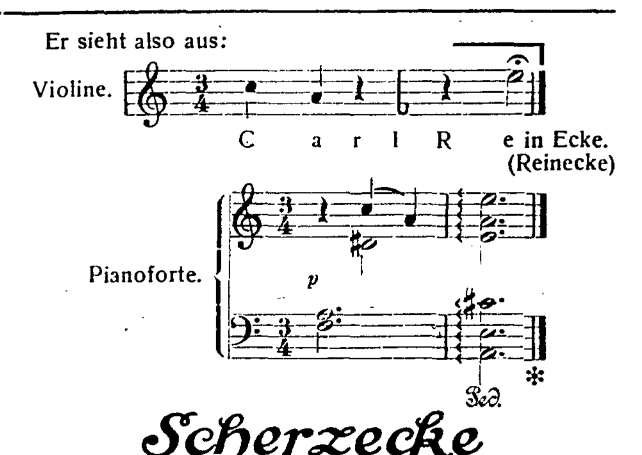
Weimar. Hofkapellmeister Dr. Peter Raabe wird, wie bereits kurz telegraphisch gemeldet, mit dem Ende der gegenwärtigen Spielzeit aus dem Verbande des Nationaltheaters ausscheiden, um am 1. September d. J. das gesamte Orchesterwesen der Stadt Aachen als Generalmusikdirektor zu leiten.

Wien. Die Republik Österreich bekommt ihre Nationalhymne. Ihr Text ist von Staatskanzler Dr. Karl Renner verfaßt, die Musik stammt vom Grazer Komponisten W. Kienzl. Die Hymne hat vier Strophen und beginnt mit dem Vers: „Deutsch-Österreich, du herrliches Land, wir lieben dich!"

Wien. Hier steht die Errichtung einer Musikhochschule bevor, deren Leitung Richard Strauß als Direktor übernehmen soll. Das Staatsamt für Unterricht hat die Absicht, eine Spaltung der Akademie für Musik und darstellende Kunst vorzunehmen in der Weise, daß die Akademie als Mittelschule weitergeführt werden soll. Die Musikhochschule soll ausschließlich Meisterschulen umfassen mit allerersten Lehrkräften.

* * *

Zu dem in Nr. 8 (2. Aprilheft 1920) der „Zeitschrift für Musik" veröffentlichten Aufsatz „In Noten gesetzte Eramen" von Joh. Lewalter möge noch als einer der Ngötzlichsten musikalischen Scherze Carl Reineckes Noten-Namen nachgetragen werden.



Scherzecke

Im Dunkel der Galerie. Graeners Oper „Schirin und Gertraude" wird gegeben. Auf der Galerie sitzt auch ein junger Musikstudierender mit seinem Fräulein Braut. Bei einer Szene, die länger als lang ist, lispelt sie ihm ins Ohr: „Na, Emil, bekomme ich denn heute gar keinen Kuß?" Da antwortet er, den Finger verlegen in den Mund steckend: „Ach, Olga, ich gertrau mir's heute gar nicht, und außerdem schiriniert mich die Musik."
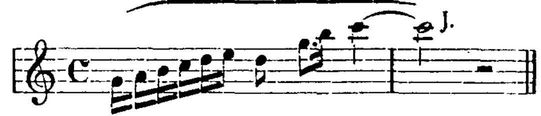
* * *

Jedermann weiß, daß Max Reger in mannigfachster Hinsicht Gewaltiges geleistet hat. Dem entspricht ja auch seine häufige Unterschrift:

Max Reger, Akkordarbeiter.

* * *

Nach einer Vorstellung sitzen Beteiligte gemütlich im Künstlerkeller, Komponisten, Musiker, Kritiker und Verleger. Da schimpft ein junger Komponist unaufhörlich auf den Schund, den so mancher Verleger in letzter Zeit herausgebracht hat. Man stimmt ihm allgemein zu, bis er dazu übergeht, seine eigenen Kompositionen warm zu empfehlen. Er wendet sich an einen neben ihm sitzenden Verleger und fragt den zuhörenden Kritiker, ob er nicht auch seiner Meinung sei. Da antwortet dieser mit Betonung: „Der Mensch vergöttre die Sucher nicht."

Musikalisches Scherzrätsel



Wo die Not' am höchsten, ist Jott am nächsten!

Schriftleitungsvermerk

In unserer heutigen Nummer finden unsere Leser eine Anzeige des Leipziger Konzertvereins, die wir besonderer Beachtung empfehlen. Die Gründung des Vereins bedeutet eine wesentliche Bereicherung unseres Leipziger Musiklebens und bietet den weitesten Kreisen Gelegenheit, gute Konzerte zu besuchen.

Die fachmännische Kontrolle der Veranstaltungen des Vereins liegt in den Händen von Persönlichkeiten, die beim musikliebenden Publikum das größte Vertrauen genießen.

Ferner machen wir auf die Anzeige der Continentale-Versicherungsgesellschaft-Mannheim aufmerksam. Musiker und Musikfreunde haben Gelegenheit, hier ihre Instrumente gegen alle Gefahren zu versichern. Wir können Interessenten nur empfehlen, unter Berufung auf die Z. f. M. von der Gesellschaft selbst nähere Auskunft zu verlangen.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag — Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 14 — *Leipzig, Freitag, den 16. Juli* — 2. Juliheft 1920

Rokoko-Serenade

In dem Parke tiefes Dunkel.
Stille hüllt das Schloß rings ein,
Nur der Sterne leis' Gefunkel
Spendet seinen matten Schein.

Da beginnt sich's sacht zu regen
In des Gartens Einsamkeit.
Schritte knirschen auf den Wegen,
Nahen in der Dunkelheit.

Degen klirren. Vor dem düstern
Schlosse stehn fünf Musici.
Leises Geigenstimmen, Flüstern —
Und nun scherzt die Melodie.

Weckte wohl der Töne Spende
Aus dem Schlummer zart sie auf,
Daß sie einen Blick ihm sende?
Vorn der Geiger seufzt hinauf.

Zärtlich schmachtet seiner Geige
Sang zu des Balkones Tür,
Daß die Schönste huldvoll neige
Sich zu ihrem Kavalier.

Da — jetzt schimmerts weiß, ein Rauschen:
Oben an des Altans Gitter
Lehnt sie still sich, um zu lauschen,
Um zu lächeln ihrem Ritter.

Und es schenkt die holde Weise
Ihrem Herzen süßes Glück:
Durch den Garten schwingt sich leise
Mozarts kleine Nachtmusik.

Alfred Weidemann

Tonkunst und Lichtspieltheater

Von Edwin Janetschek, Prag

Das im heurigen Jahre zu begehende Fest des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der Kinokunst läßt es angezeigt erscheinen, die Stellung der Tonkunst zur Kinokunst einer Betrachtung und Revision zu unterziehen. Der unglaubliche Aufschwung und die ungeahnte Vervollkommnung der Kinoindustrie im Laufe der 25 Jahre ihres Bestehens haben auch die Rolle der im Rahmen der Kinokunst als unentbehrliches Hilfsmittel verwendeten Tonkunst mehr und mehr ausgestaltet und erweitert.

Gleich die allerersten kinematographischen Vorführungen der Spätneunzigerjahre bedienten sich, indem sie die Aufmachung einer sensationellen Varietenummer hatten, der Musik als Begleiterin, wie eben auch Akrobatenstücke der Musikbegleitung nicht entraten können. Denn schon vom rein mechanischen Standpunkte der Kinokunst als technischem Gewerbe ist es klar, daß kein Kinostück, wenn es nicht ermüden soll, und solange nicht etwa der singende oder sprechende Film in höchster Vollkommenheit erfunden ist, die Musik als Begleiterin entbehren kann. Schon Mimodramen und Pantomimen, die aber doch das Gebärdenspiel wirklicher, lebendiger und persönlicher Menschen zeigen, wirken ohne Musik ermüdend und langweilig, wie denn nicht erst die Vorführung bloßer unpersönlicher Bilder. So haben sich denn auch die Kinos in richtiger Erkenntnis des belebenden Einflusses der Musik derselben sogleich als unentbehrlicher Beihilfe für ihre Vorstellungen bemächtigt, zunächst bescheidenerweise, später schon anmaßender, während heute die Tonkunst einen geradezu selbstverständlichen Faktor im Kinobetriebe darstellt. War im Anfange der Lichtspielkunst ein einfacher Klavierspieler für die Besorgung der Musikbegleitung zu den Filmvorführungen ausreichend, so gestalteten die Kinos mit ihrer zunehmenden Vervollkommnung und Verbreitung auch ihre musikbegleitenden Helfer mehr und mehr aus; den Klavierspieler ersetzte bald begleitende Kammermusik oder sogar ein Salonorchester. Unsere ganz großen Kinos haben heute richtige große Symphonieorchester mit eigenen ständigen Dirigenten.

Das Entstehen eigener, neuer, großer Musikverbände und Musikkapellen in den Kinotheatern ist im Interesse unseres ausübenden Musikerstandes gewiß nur zu begrüßen. Denn viele stellenlose Orchesterspieler — und deren Zahl ist in unseren Tagen, in denen das Angebot die Nachfrage weit übersteigt, recht bedeutend — fanden bisher und finden auch künftig durch das Kino Stellung und Lebensunterhalt. Und bei der zunehmenden Verbreitung und dem unheimlichen Aufschwung der ganzen Kinoindustrie ist zu erwarten, daß auch die Musik in ihrer Stellung zum Kino den entsprechenden und sich steigernden Vorteil daraus ziehen wird. Sei es auch, daß vorläufig nur der Musikerstand, also die nachschaffende Tonkunst, im Kino eine mehr und mehr sich bessernde Erwerbs- und Versorgungsquelle findet.

Denn die Kinomusik in ihrer Gattung als Begleitmusik hat in den 25 Jahren der bisherigen Kinogeschichte leider keine nennenswerte oder entscheidende Entwicklung erfahren. Meist erfüllt die begleitende Musik im Kino auch heute noch keinen andern Zweck als in den Uranfängen der Lichtspieltheater, nämlich nach Art ihrer Verwendung bei Varietétheaternummern belebend und anregend zu wirken; das beweist auch der Umstand, daß einzelne Lichtspieltheater, um den kostspieligen Apparat einer lebendigen Begleitmusik zu ersparen, Musikautomaten und Orchestrions verwenden. Aber auch in den modernen großen Kinos, die sich den Luxus eigener ständiger Begleitorchester leisten, werden gewöhnlich wahllos passende und unpassende Musikstücke in sinnloser Weise zu allen möglichen und unmöglichen Begebenheiten, wie sie der Kinematograph gerade auf die Leinwand zaubert, heruntergespielt, eben nur zu dem Zwecke, daß eine anregende Begleitmusik da ist. Welche neue Richtung eröffnet sich aber gerade im Filmdrama der schaffenden Tonkunst durch Pflege und Vervollkommnung der Kunstgattung des Melodramas, der bisher so mit Unrecht vernachlässigten Kompositionsgattung, dem erweiterten wortlosen Melodrama als der rein durch sich und das illustrierende Bild wirkenden Musik. Man hat Ähnliches ja schon bei großen Pantomimen (Minodramen) versucht, und namhafte Komponisten haben für solche Zwecke treffende Musiken geschrieben; auch das Ballett, das moderne dramatisierte Ballett, ist ja im Grunde nichts anderes. Melokinodrama oder Lichtspielsymphonie würde sonach die neue musikalische Kunstform heißen, die eine Fortführung und Steigerung in der Entwicklung der Programmusik und des Melodramas bedeuten würde. Die stilistische Vielseitigkeit unserer Filme gewährleistet aber nicht nur eine seltene Mannigfaltigkeit der neuen musikalischen Kunstform, sondern auch bei der sprunghaften Bilderfolge eine seltene tonmalerische Beweglichkeit. Und noch einen großen Gewinn müßte die künstlerische Höherstellung und Neugestaltung der Kinomusik infolge der ungeheuren Verbreitung der Filmkunst und der allgemeinen Teilnahme an

derselben seitens der breitesten Volksschichten mit sich bringen: Eine wünschenswerte Popularisierung der Tonkunst. Man sieht also, daß aus den Errungenschaften des Kinos nicht nur die nachschaffende Tonkunst schöpfen kann, indem sie für den Musikerstand Lebensstellung und Unterhalt findet, sondern vor allem auch die schaffende Tonkunst selbst, weil sich ihr im Kinodrama ein neues, dankbares und bisher wenig oder gar nicht bebautes Feld erschließt. Es ist sogar zu wundern, daß sich bisher noch kein Tondichter gefunden hat, der einem der zahlreichen großen Filmdramen eine entsprechende Musik auf den Leib geschrieben hätte. Wohl ging vor ungefähr zwei Jahren eine Mitteilung durch unsere Tageszeitungen, daß Pietro Mascagni zu einem neuen Film eine eigene Musik geschrieben habe, nähere Einzelheiten darüber aber wurden nicht bekannt.

Freilich sind gegenwärtig unsere Filmdramen noch nicht auf einer derartigen künstlerischen Höhe, ihnen ohne weiteres eine entsprechende, logische Begleitmusik beizugeben; indessen gerade bei der großen Zukunft der Kinoindustrie ist zu erwarten, daß auch das durch sie betriebene Gewerbe mehr und mehr zur Filmkunst wird, ernsten künstlerischen Grundsätzen Rechnung tragen lernt und sich in dieser Richtung vervollkommnet. Daß natürlich Filme, die Tagesbegebenheiten und dergleichen darstellen, nur eine Musikbegleitung à la Varieté, nicht aber dramatisch schildernder Art vertragen, ist klar; denn es würde direkt lächerlich wirken, wollte man beispielsweise den im Film vorgeführten Schauflug eines Fliegers, Kinobilder vom Pferderennen, Filmansichten von Denkmalsenthüllungen, Fahnenweihen, Fürstenbesuchen usw. mit einer schildernden Musikbegleitung versehen. Welch guten Eindruck aber und welch treffliche Wirkung eine handlung- und sinngemäße Musik bei kinematographischen Vorführungen erzielen kann, das erfuhr ich einmal bei einer originellen, lustigen Kinogeschichte, zu welcher der Kapellmeister des betreffenden Kinos eigens eine aus passenden Melodien und Themen bestehende Begleitmusik zusammengestellt hatte. Übrigens werden heute den modernen großen Filmen schon von der Fabrik aus Anweisungen für eine entsprechende Begleitmusik mit auf den Weg gegeben, in denen nicht nur die stilistische Eignung der ausgewählten Musikstücke, sondern auch ihre erforderliche Zeitdauer berücksichtigt erscheint, so daß der Kapellmeister des Kinoorchesters nur das entsprechende Arrangement für seine Kapelle zu besorgen hat. Einzelne moderne große Lichtspielhäuser zeigen heute auch schon die Aufmachung von nach künstlerischen und stilistischen Gesichtspunkten geleiteten Theatern, bei denen auch die begleitende Musik in den Rahmen der durch den Film veranschaulichten Begebenheiten paßt; Stil und Stimmung finden dort nämlich nicht nur in der Begleitmusik den entsprechenden Ausdruck, da dieselbe sowohl in der Wahl der gespielten Musikstücke sinn- und handlungsgemäß wirkt, als auch den Stil des Filmstückes festzuhalten geeignet ist, sondern gewöhnlich trägt auch noch eine „Ouverture" bei geschlossenem Vorhange für die Vorbereitung der Stimmung des Filmspieles Sorge.

Vorläufig allerdings wird das Kino noch zu sehr verächtlich von ernsten Kunstkreisen angesehen und man betrachtet es vorerst noch als Entweihung der Kunst, sie zu verfilmen; darum schrecken auch heute die Künstler noch davor zurück, sich durch irgendeine Schöpfung und künstlerische Arbeit für das Kino an den Kunstpranger zu stellen. Und die gleichen Gründe mögen es darum wohl auch sein, die unsere modernen Tondichter in falscher Voreingenommenheit bisher davon abhielten, an eine künstlerische Höherstellung und Neugestaltung unserer Kinomusik zu gehen, sei es in theoretischer Hinsicht durch tätige Einflußnahme auf den Stil der Kinomusik, sei es in praktischer Hinsicht durch schöpferische Tätigkeit für die Zukunfts-Lichtspielsymphonie oder das Zukunfts-Kinomelodrama als neue Kunstgattung. Doch Geld vermag ja vieles, wenn nicht alles! Es betört auch noch so ernst strebende und vom heiligsten Feuer erfüllte Künstler, wenn sie nicht von Haus aus so glücklich sind, auf materiellen Gewinn verzichten zu können; und die Kinounternehmungen und Filmgesellschaften scheuen doch, wie die Erfahrung lehrt, keine Geldopfer, wenn es gilt, ihre Kunst, die heute freilich noch mehr Gewerbe ist als Kunst, eine neue, das Publikum anziehende Richtung zu geben. Vielleicht erleben wir darum doch noch aus rein materialistischen Gründen die Ausgestaltung unserer modernen Kinomusik zu einer neuen und entscheidenden musikalischen Kunstgattung, wenn dies aus rein künstlerischen Erwägungen und Entschließungen bisher leider nicht möglich war.

Gewiß, in der Form und Art, wie die meisten Filmdramen gegenwärtig geboten werden, skrupellos und sensationslüstern in der Auswahl der nur auf die Köderung des Publikums hinzielenden Stoffe, technisch mangelhaft in der oft unlogischen, unvermittelten, allzu sprunghaften Szenen- und Bilderfolge, können dieselben einen begründeten Anspruch auf künstlerische und ästhetische Wertung nicht immer erheben. Aber ist die ganze Technik und Einrichtung der Kinos nicht erst im jüngsten Werden? Wer weiß, was uns die Zukunft in dieser Hinsicht noch alles bringt! Gelingt es aber, das Kinogewerbe zur Kinokunst um- und auszugestalten, zu adeln und zu veredeln, auf eine entsprechende künstlerische Stufe zu bringen, dann haben unsere Lichtspielbühnen nicht nur ein Recht auf Dasein und Zukunft, sondern auch ein Recht

darauf, dem Volke die notwendige und billige Bildungsstätte zu sein. Dann wird sich aber auch die schaffende Künstlerschaft der Kinokunst anzunehmen und sie mit ihren Kunstwerken und Schöpfungen zu unterstützen haben. Dadurch wird dann auch die Musik erst richtig zu ihrem Kinorechte kommen, die reproduzierende, indem sich die Stellung der im Kinobetriebe wirkenden Musiker besser und gesicherter gestalten wird, die produzierende, indem das Zukunfts-Kinomelodrama oder die Zukunfts-Lichtspielsymphonie unsere Tondichter neuen, eigenartigen, künstlerischen Aufgaben zuführen wird.

Hans Knappertsbusch

Von Arthur Dette, Dessau

Die diesjährige Spielzeit am Friedrichs-Theater (früheren Hoftheater) in Dessau ist beendet. Es ist die erste, in der Hans Knappertsbusch als Nachfolger des nach Helsingfors berufenen Franz Mikorey in der Residenz der ehemaligen Herzöge von Anhalt, wirkt. Die schon bei seinen ersten Dirigenten-Gastspielen hinterlassenen Eindrücke einer eminenten Begabung haben sich im Laufe der Zeit als vollauf richtig erwiesen. Ohne Zweifel ist dieser noch verhältnismäßig junge Künstler eine der bemerkenswertesten Erscheinungen unter den jüngeren Meistern des Taktstockes. Sowohl im Konzertsaal, als auch als Opernleiter hat er künstlerisch hochwertige Leistungen vollbracht. Ist schon das äußere Bild seines Dirigierens ein angenehmes, so weiß er als nachschaffender Künstler jedem Stil, dem symphonischen wie dem dramatischen, dem klassischen wie dem modernen gerecht zu werden. Unter seinem Stabe wird jedes Werk zu blühendem Leben erweckt. Frische, Jugendlichkeit und Kraft in der Auffassung vereinigen sich bei Knappertsbusch mit einer prachtvollen Technik. Er dirigiert ohne Schwere, mit lockerem Handgelenk, aber trotzdem mit einem großen Einsatz an Nervenkraft und seelischer Energie, die das Orchester restlos unter seinen künstlerischen Willen zwingen, so daß es ihm in jede Biegung seiner Absichten folgt, und dem man förmlich die Lust anhört, wenn es unter ihm spielt. Da blitzt alles in saubeιster Ausführung, Licht und Schatten und die Übergänge sind sorgsam abgewogen. Der eiserne Rythmus Knappertsbuschs hält das Orchester stets zusammen.

Photographie Pieperhoff

Hans Knappertsbusch

In der Kammermusik, wo sein Vorgänger Mikorey als Pianist glänzte, betätigt er sich nicht; aber seine Begleitung von Sängern am Flügel in den Sinfoniekonzerten ist von delikater Feinheit und großem Anpassungsvermögen. Kompositorisch ist er bisher noch nicht hervorgetreten. Lieder, die er früher schrieb, sind unveröffentlicht geblieben. Knappertsbusch legt das Hauptgewicht seiner reifen Künstlerschaft auf das Nachschaffen fremder Werke.

Bleibt nur noch einiges über den Lebens- und Werdegang unseres Künstlers zu sagen. Am 12. März 1888 in Elberfeld geboren, studierte er erst in Bonn Philosophie. 1909 sattelte er gegen den Willen seines Vaters um und ward Schüler des Kölner Konservatoriums. Hauptsächlich studierte er bei Otto Lohse. 1912 und 1913 dirigiert er in Holland die vom Intendanten vom Gerlach veranstalteten Wagner-Festspiele, 1913—1918 ist er Operndirektor in Elberfeld. 1918 holt ihn sein Lehrer Otto Lohse als ersten Kapellmeister an das Stadttheater in Leipzig. 1919 vertauscht er diese Stellung mit der eines Operndirektors in Dessau.

Opernregie

Die Entstehung einer Aufführung von der Annahme des Werkes bis zur Premiere

Von Operregisseur Schäffer

Das theaterliebende und sich für Bühnenkunst interessierende Publikum macht sich erfahrungsgemäß über die Tätigkeit, bzw. über den Wirkungskreis der Darsteller — seien es nun Schauspieler oder Sänger — oder der übrigen künstlerischen Faktoren am Theater, wie des Kapellmeisters, des Maschinenmeisters, des Dekorationskünstlers usw. viel eher ein annähernd richtiges und ein mehr oder weniger klares Bild, als gerade über die so umfassende künstlerische Arbeit des Regisseurs. Das mag für den ersten Augenblick um so erstaunlicher erscheinen, als alle optischen Eindrücke, die der Zuschauer im Theater empfängt, angefangen vom Erscheinen des Darstellers, von seiner Auffassung und Wiedergabe der Rolle bis zum Bühnenbild in seiner Gesamtheit und in seinen Details, doch gewissermaßen die Schöpfung des Regisseurs sind, oder wenigstens in den Einzelheiten durch den Regisseur zum geschlossenen künstlerischen Ganzen zusammengefügt und abgestimmt werden. Es ist ja ganz am Platze und auch psychologisch durchaus richtig, daß das Publikum bei einer eindrucksvollen abgerundeten Aufführung zunächst an die Darsteller, als an die am meisten hervortretenden Faktoren der Gesamtaufführung denkt und diese nach Gebühr auszeichnet. Allmählich hat man sich nun ja auch daran gewöhnt, bei einer musikalischen Aufführung die Leistung des dirigierenden Kapellmeisters zu würdigen, und endlich das Bühnenbild als eine für sich abgeschlossene Kunstleistung zu betrachten und dem Bühnenbildner dadurch auch als Künstler Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Nur an den Regisseur denkt man in den häufigsten Fällen nicht oder doch wenigstens ganz zuletzt, es müßte denn sein, daß der Zuschauer in der Aufführung irgendeine Schwäche oder Mangelhaftigkeit entdeckt, wobei es ganz gleichgültig, ob dieser Fehler in der Darstellung oder auf rein technischem Gebiet liegt, flugs erinnert sich der Zuschauer daran, daß es am Theater einen Mann gibt, der schlechthin für alles verantwortlich ist, und der Ruf nach dem Regisseur ertönt, zugleich mit dem Vorwurf, warum er das nicht gesehen und abgestellt hat. In der Tat soll die Tätigkeit des Regisseurs, obzwar sie die weitverzweigteste im ganzen Theaterbetrieb ist, niemals um ihrer selbst willen in die Erscheinung gerückt werden; die Regiekunst muß eine, bei aller Wichtigkeit für die Entwicklung der Bühnenkunst, doch stets dienende Kunst sein. Regisseure, die diese vornehmste Aufgabe ihres Berufes verkennen oder ableugnen, die ihre Leistung und danach sich selbstherrlich in den Vordergrund zu drängen beabsichtigen, inszenieren eben sich selbst, nicht das ihnen anvertraute Kunstwerk.

Betrachtet man nun den Weg, den ein Bühnenwerk, eine Oper oder ein musikalisches Drama zu durchlaufen hat, von dem Zeitpunkt seiner Einreichung an einem Theater, bis zu dem Tage, an welchem es dem Publikum als fertige Vorstellung vorgeführt wird, so gewinnt man gleichzeitig ein umfassendes Bild von den Aufgaben des modernen Regisseurs. Zunächst ist seine Tätigkeit eine dramaturgische, d. h. er befaßt sich zuerst mit der Lektüre des Textbuches, mit dessen literarischem Wert, seinen dichterischen und dramatischen Vorzügen und Schwächen, und erwägt seine voraussichtliche Bühnenwirksamkeit und letzten Endes als praktischer Theatermann frägt er nach den Anforderungen, die von einer Aufführung hinsichtlich dekorativer und kostümlicher Ausstattung verlangt werden. Sodann wird er sich musikalisch mit dem Werke befassen, so gründlich, wie es eben sein musikalisches Können zuläßt. Vom Regisseur geht dann das Werk an die musikalische Autorität des Theaters, an den ersten Kapellmeister, der sich dann zunächst als Musiker damit befaßt. Dann wird in einer Beratung aller maßgebenden Instanzen, zu denen auch der Bühnenleiter selbst und der technische Chef gehören, entschieden, ob das Werk zur Aufführung angenommen wird oder nicht. In der Regel aber, besonders in der Oper, ist der Weg zur Aufführung eines Werkes ein wesentlich kürzerer. Entweder, man sichert sich im künstlerischen Wettstreit mit anderen ersten Bühnen von vornherein die Uraufführung des neuesten Werkes eines großen anerkannten Komponisten, wie d'Albert, Strauß, Schillings, Schrecker, Graener usw., ohne sich vorher allzu eingehend mit dem Werke selbst, seinem Buche und seiner Musik befaßt zu haben, denn der Name verbürgt hier von vornherein das künstlerische Interesse, den Erfolg, oder doch wenigstens die Sensation. Oder aber, man macht es sich noch leichter, indem man eine Oper, die anderswo bereits schon erfolgreich aufgeführt wurde, ebenfalls annimmt. In einem solchen Falle fährt der Bühnenleiter — manchmal auch der Oberspielleiter zu einer Aufführung in die betreffende Großstadt, und dann beginnt zu Hause die Vorbereitung.

In Besetzungsfragen für die einzelnen Partien müssen nun der dirigierende Kapellmeister und der Regisseur die musikalischen und darstellerischen Qualitäten und Fähigkeiten der einzelnen in Betracht kommenden Sänger und Sängerinnen ge-

wissenhaft gegeneinander abwägen, um so mehr, als gerade im modernen Musikdrama die einzelnen Fächer nicht mehr so streng gegeneinander abgegrenzt sind, wie in der alten Nummernoper. Bei dieser ist sich der Komponist schon von allem Anfang an darüber klar, diese Partie komponiere ich für einen hohen lyrischen Tenor, diese für die Koloratursängerin, jene wieder für die Soubrette usw.! Im musikalischen Drama dagegen wird der Komponist vor allem auf die dramatische Ausgestaltung seiner einzelnen Figuren Wert legen und genau abwägen, welche Wichtigkeit den einzelnen Gestalten für den dramatischen Aufbau und Ablauf der Handlung zukommt. Deshalb entscheidet hier weniger das Fach für die Besetzung einer einzelnen Partie, als vielmehr — neben der stimmlichen Eignung natürlich — die individuelle Begabung der einzelnen Sänger für die jeweils geforderte dramatische Aufgabe. Man wird dabei manchmal so weit gehen müssen, daß man eher auf verfügbare glänzende stimmliche Qualitäten verzichtet, wenn die Rolle in erster Linie große dramatische Gestaltungskraft verlangt, und wird sie dann demjenigen Sänger geben, der hier Bedeutendes zu leisten vermag, selbst wenn ihm ein anderer rein stimmlich überlegen ist. Das ist gleich so ein Punkt, wo dem Kapellmeister, der naturgemäß stets dem musikalisch und stimmlich begabteren Sänger à priori den Vorzug geben würde, der Regisseur, als ausgleichendes Gegengewicht gegenüberstehen muß!

Haben sich nun die leitenden Faktoren über die Besetzung eines aufzuführenden Werkes geeinigt, dann beginnen der dirigierende Kapellmeister und seine Hilfskapellmeister die Rollen mit den Solisten und die Chöre einzustudieren. Mit dem Orchester, d. h. den Streicher- und Bläsergruppen, wird zuerst einzeln, dann zusammen probiert, und während dieser Zeit von zirka vier Wochen arbeitet der Regisseur seinen Regieklavierauszug aus, d. h. er macht sich in diesem alle Notizen, die ihm ein völlig klares Bild über den Ablauf des ganzen Werkes auf der Bühne geben. Vorher muß sich der Regisseur den Inhalt des zu inszenierenden Werkes restlos zu eigen gemacht haben, d. h. der innere und äußere Verlauf des Stückes muß als Ganzes klar vor seinem geistigen Auge stehen. Erst dann kann er von dem ästhetisch-intellektuellen zum ästhetisch-praktischen Teil seiner Tätigkeit übergehen. In diesem Regiebuche, bzw. Regieklavierauszug wird er sich aber nicht nur alle markanten Momente aufzeichnen, die ihm das Gerippe für seine Inszenierung geben, er wird sich vielmehr auch alle Details so genau vermerken, daß sein Regiebuch ein völlig genaues Bild davon gibt, wie er sich den Ablauf des Werkes auch in allen Einzelheiten in seiner Phantasie zurechtgelegt hat. Ja dieses Regiebuch soll sogar so ausführlich sein, daß alle Hilfskräfte des Regisseurs, sein Maschinenmeister, sein Beleuchtungsmeister und vor allem sein Inspizient — sein unmittelbar ausführendes Organ — sich nach der Lektüre desselben über alle ihre speziellen Aufgaben und Obliegenheiten klar sein können. Es werden also in diesem Regiebuche nicht nur alle Auftritte und Abgänge der Solisten, des Chores, des Ballets und der Komparserie verzeichnet sein müssen, sondern es müssen auch alle benötigten Requisiten für die Darsteller und für die Ausgestaltung der Szene angegeben sein; der Maschinenmeister muß dann alle Situationspläne für den Aufbau der Szene, alle Details für vorkommende Verwandlungen, sowie genaue Angaben über die Beleuchtung und über ihre Veränderungen finden können. Außerdem wird sich der Regisseur alle Spieldetails für Solo und Ensemble, alle Stellungen der einzelnen Darsteller und ihre Veränderungen vermerken und einzeichnen. Nur, wenn der Regisseur, bevor er mit seinem Ensemble auf der Bühne zu arbeiten beginnt, alles mit seinen Abteilungsvorständen und Hilfsarbeitern genau durchgearbeitet und abgewogen hat, ist ein ruhiger und vor allem ersprießlicher Fortgang der Proben möglich. Je vertrauter mit dem Werk und je fertiger der Regisseur mit der gesamten Regiekonzeption auf die Probe kommt, mit desto größerem Vertrauen folgen ihm und seinen Intentionen die Darsteller. Darin liegt das Geheimnis für die Autorität des Regisseurs, ohne die er künstlerisch und persönlich nichts Vollwertiges zu leisten imstande ist.

Auf den Arrangierproben nun wird der Regisseur zunächst alle Auftritte und Abgänge festlegen, er wird alle wichtigen Fragen hinsichtlich der Auffassung mit den Darstellern erörtern, er wird alle prinzipiellen Spielanweisungen den Sängern geben, wird den Chor in die beabsichtigten Gruppen bringen und diese Gruppen mit ihren Bewegungen zueinander und zu den Solisten vertraut machen. Dazu ist notwendig, daß die jeweilige Dekoration zwar nicht wie bei der Vorstellung aussieht, aber sie muß genau in den Ausmaßen markiert sein, muß bei Zimmern alle Türen, Fenster und wichtigen Einrichtungsgegenstände erkenntlich machen, bei den freien Gegenden alle wichtigen Erhöhungen, Stufen und Aufbauten erkennen lassen. Soll eine Arrangierprobe wirklich nutzbringend sein, dann muß sie planvoll sein, d. h. es darf über keine Situation beim Regisseur mehr ein Zweifel bestehen, um so freudiger und interessierter werden dann die Darsteller ihrem Leiter folgen. Selbst wenn ein Regisseur seinen Regieplan noch so eingehend und sorgfältig ausgearbeitet hat, bleibt ihm auf den Proben noch so unendlich viel zu überlegen und auszufeilen, daß die ganze Schlagfertigkeit und Aufmerksamkeit eines, in gutem Sinne, routinierten Inszenierungskünstlers dazu ge-

hört, um alle im Verlauf der Proben an ihn herantretenden Probleme und Fragen mit geeigneter Anpassungsfähigkeit an den ihm zur Verfügung stehenden lebenden und toten Apparat prompt zu erledigen.

Während der nun folgenden Studierproben, die genau so wie die Arrangierproben mit dem dirigierenden Kapellmeister und einem Hilfskapellmeister am Klavier stattfinden, hat nun der Regisseur die Aufgabe, aus seinen Darstellern herauszuholen, was nur irgend dazu beitragen kann, die Bühnenwirkung des Stückes zu erhöhen und alle Absichten des Dichters und Komponisten restlos deutlich in die Erscheinung treten zu lassen. Alles was der Komponist in seiner Musik dramatisch auslegt und entwickelt, muß der Regisseur mit seinen Sängern auch darstellerisch zum Ausdruck bringen, und die oft langen, besonders im Musikdrama ganz besonders wichtigen, symphonisch gehaltenen Zwischenspiele geben die meiste Gelegenheit, dramatische Steigerungen herauszuarbeiten, sowie Gefühls- und Empfindungsinhalte in darstellerische Werte und ausdrucksvolle Gebärdensprache umzuwerten. Das Anpassen der Gebärdensprache und Bewegungen an den Ausdruck und den Charakter der sie begleitenden, bzw. erläuternden Musik, so zwar, daß sich Darstellungsmomente oft mit der musikalischen Phrase im Ablauf restlos decken, darin liegen spezielle Aufgaben des Opernregisseurs, die an seine Musikalität, an das Verstehen der musikdramatischen Gedankengänge des Komponisten außergewöhnliche Anforderungen stellen und hier eine Tätigkeit fordern, die für den Schauspielregisseur überhaupt nicht in Betracht kommt.

Das große Publikum ist nur zu sehr geneigt, die Tätigkeit des Chores, sowohl musikalisch, als wie als darstellerischer Faktor, in hohem Grade zu unterschätzen; zu welch wichtigem Faktor aber ein gut disziplinierter Chor in der Hand eines geschickten und energischen Regisseurs werden kann, werden alle diejenigen bestätigen, die eine von Max Reinhard arrangierte Massenszene, oder in Bayreuth den Massenchor in der Götterdämmerung, oder die Festwiese in den Meistersingern dort gesehen haben. Muß bei der Kostümierung der Solisten stets die jeweilige Erscheinung als wichtiges Hauptmoment berücksichtigt werden, so kann der Regisseur bei der Kostümierung und individuellen Belebung der Massen seiner Phantasie am freiesten Spielraum geben, und hier kann er in der beweglichen Masse einen Farbensinn entwickeln, den die kühnste Palette eines Malers nicht zu übertreffen vermag.

Während der eben behandelten Arrangier- und Studierproben wird der Regisseur in der ihm noch verfügbaren Zeit sich nebenher mit der Auswahl der Kostüme für Solo, Chor, Ballet und Komparserie befassen, er wird die Anfertigung der neu zu schaffenden Dekorationen mit sorgfältigstem Interesse verfolgen, da und dort mit Wünschen und Ideen eingreifen, er wird sich die Beschaffung der notwendigen Requisiten und Ausschmückungsgegenstände angelegen sein lassen, kurzum, er wird peinlich Sorge tragen, daß alle seine künstlerischen Intentionen auch im technischen Gesamtapparat genauestens durchgeführt werden und daß bis zu den abschließenden technischen Einrichtungsproben alles Nötige auch wirklich fertiggestellt ist.

Auf den Arrangier- und Studierproben mit Klavier ist der Regisseur unbedingt Hauptperson; bis zu den nun folgenden Orchesterproben mit dem gesamten Personal muß er mit seiner sogenannten Spielregie so weit fertig sein, daß er nur in den alleräußersten Fällen den Gang der Proben von nun ab zu unterbrechen braucht. Er wird sich nunmehr darauf beschränken, sich noch verbesserungsbedürftige Einzelheiten kurz zu notieren und diese dann am Schlusse eines jeden Aktes richtigzustellen. Jetzt tritt der dirigierende Kapellmeister voll in seine Rechte, aber die Sänger und der ganze sonstige Apparat an Chor, Ballet und Komparserie muß genau so agieren, wie bei den Klavierproben, ja der Regisseur wird jetzt sogar peinlich darauf achten, daß alle darstellerischen Einzelheiten nicht bloß gebracht, sondern noch weiter ausgefeilt und entwickelt werden, denn nur so erreicht er, daß bis zur Vorstellung alles den Charakter des Selbstverständlichen bekommt und daß keinen Bewegungen und Vorgängen mehr etwas Einstudiertes, Schablonenhaftes anhängt. Zwischen den Klavier- und Orchesterstudierproben werden speziell bei musikalisch und orchestral anspruchsvollen und schwierigen Werken sogenannte Sitzproben eingefügt, bei welchen der gesamte Apparat, Soli, Chor, Orchester, Bühnenmusik das ganze Werk gewissermaßen in Konzertform aufführt, damit sich auch die Sänger mit dem Orchesterklang bekannt machen und der nötige Kontakt zwischen Bühne und Orchester unter Ausschaltung aller darstellerischen Momente und Aufgaben hergestellt wird. Ist nun die Einstudierung allmählich bis zur Vorstellungsreife gediehen, so läßt man dem Personal ein bis zwei Tage Ruhe, um sich von den Anstrengungen der vorhergegangenen Proben zu erholen. Die Darsteller werden diese Tage dazu benutzen, das letzte in Maske und Kostüm zu ergänzen und fertigzustellen. Dabei kann man immer die Beobachtung machen, daß sich die künstlerische Arbeit der letzten Wochen durch diese Pause setzt und läutert. Der Darsteller wird nach dieser kurzen Atempause meist mit sichtlicher Ruhe und gesteigertem Selbstvertrauen an die beiden letzten Proben, die Haupt- und Schlußprobe, die

bereits genau wie eine richtige Vorstellung verlaufen sollen, herangehen. Die beiden Tage vor diesen letzten Proben wird aber der Regisseur keineswegs unbenutzt vorübergehen lassen, er beschäftigt sich in dieser Zeit ausschließlich mit der endgültigen Feststellung und Abstimmung seines dekorativen Bühnenbildes. Es gehören diese beiden Tage mit zum Interessantesten seiner ganzen künstlerischen Tätigkeit. Auf diesen dekorativen Einrichtungsproben wird zum ersten Male alles, was die einzelnen technischen Sparten in ihren Werkstätten für das neu aufzuführende Stück geschaffen haben, zusammengestellt und zum Gesamtbühnenbild vereinigt. Ist das ganze Bühnenbild aufgestellt, dann beginnt die Beleuchtungsprobe, und hier eröffnet sich dem Regisseur ein ungemein dankbares Betätigungsfeld, hier kann er zeigen, wieviel von einem Maler in ihm steckt, wie es mit seinem künstlerischen Geschmack bestellt ist. Denn ein in der Anlage und malerischen Ausführung noch so vorzügliches Dekorationsbild kann um seine ganze Bühnenwirkung gebracht werden, wenn es verständnislos beleuchtet wird. Gilt schon hinsichtlich der Sprache und der Geste der Grundsatz, daß die Bühne gesteigerte Wirklichkeit, gewissermaßen Vergröberung, mit einem Worte einen ausgesprochenen al fresco-Stil verlangt, hier im rein Dekorativen kann man noch weiter gehen und sagen, die Bühne verlangt das Gesetz der Einfachheit, mit einem Wort, letzten Endes eben nur den Kern der Dinge. Alles Zuviel, jede zu große Ausführlichkeit erschwert die Verdeutlichung des Wesentlichen; auf dem Theater müssen die Dinge bis zu ihrer letzten Wahrheit hin vereinfacht werden. Die Phantasie des Zuschauers muß zu einer eigenen produktiven Tätigkeit gezwungen werden, und je intensiver dieser Zwang auf die Phantasie ausgeübt wird, desto höher wird das Interesse des Zuschauers und sein ästhetischer Genuß am Kunstwerk sein.

Ist nun auch das Bühnenbild bis ins kleinste Detail dekorativ, hinsichtlich der Beleuchtung, der eventuellen musikalischen Verwandlungen restlos fertiggestellt, so können nun die beiden letzten Proben stattfinden. Wie gesagt, sollen sie möglichst vorstellungsfertig abgehalten werden, also nicht bloß in der Dekoration, sondern alle Darsteller auch in vollem Kostüm und Maske. Bei diesen Proben hat der Regisseur seinen Platz ausschließlich im Zuschauerraum, und zwar am besten in einer der mittleren Saalreihen, denn auf diesen Punkt muß das Gesamtbühnenbild eingestellt werden.

Die lange Reihe der Vorbereitungen und Proben für ein neu aufzuführendes Werk soll ein ununterbrochenes, sich fortgesetzt steigerndes Crescendo darstellen; gelingt es den beiden Leitern der Aufführung, dieses zustandezubringen, so können sie getrost einer stimmungsvollen und erfolgreichen Premiere entgegensehen. Um den letzten Grad der Steigerung zu erreichen, empfiehlt es sich deshalb, die Hauptprobe vor einem kunstverständigen und persönlich interessierten geladenen Publikum zu veranstalten.

Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen

Von Wilhelm Heinrich Weckenroder (1773—1798)

Das Morgenland ist die Heimat alles Wunderbaren, in dem Altertume und der Kindheit der dortigen Meinungen findet man auch höchst seltsame Winke und Rätsel, die immer noch dem Verstande, der sich für klüger hält, aufgegeben werden. So wohnen dort in den Einöden oft seltsame Wesen, die wir wahnsinnig nennen, die aber dort als übernatürliche Wesen verehrt werden. Der orientalische Geist betrachtet diese nackten Heiligen als die wunderlichen Behältnisse eines höheren Genius, der aus dem Reiche des Firmaments sich in eine menschliche Gestalt verirrt hat und sich nun nicht nach Menschenweise zu gebärden weiß. Auch sind ja alle Dinge in der Welt so oder anders, nachdem wir sie so oder anders betrachten; der Verstand des Menschen ist eine Wundertinktur, durch deren Berührung alles, was existiert, nach unserm Gefallen verwandelt wird.

So wohnte einer dieser nackten Heiligen in einer abgelegenen Felsenhöhle, der ein kleiner Fluß vorüberströmte. Niemand konnte sagen, wie er dort hingekommen, seit einigen Jahren war er dort bemerkt, eine Karawane hatte ihn zuerst entdeckt, und seitdem geschahen häufig Wallfahrten nach seiner einsamen Wohnung.

Dieses wunderliche Geschöpf hatte in seinem Aufenthalte Tag und Nacht keine Ruhe, ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen sausenden Umschwung nehmen. Er konnte von dem Getöse nichts tun, nichts vornehmen, die gewaltige Angst, die ihn in immerwährender Arbeit anstrengte, verhinderte ihn, irgend etwas zu sehen und zu hören, als wie sich mit Brausen, mit gewaltigem Sturmwindsausen das fürchterliche Rad drehte und wieder drehte, das bis an die Sterne und hinüber reichte. Wie ein Wasserfall von tausend und aber tausend

brüllenden Strömen, die vom Himmel herunterstürzten, sich ewig, ewig ohne augenblicklichen Stillstand, ohne die Ruhe einer Sekunde ergossen, so tönte es in seine Ohren, und alle seine Sinne waren mächtig nur darauf hingewandt, seine arbeitende Angst war immer mehr und mehr in den Strudel der wilden Verwirrung ergriffen und hineingerissen, immer ungeheurer verwilderten die einförmigen Töne durcheinander; er konnte nun nicht ruhen, sondern man sah ihn Tag und Nacht in der angestrengtesten, heftigsten Bewegung, wie eines Menschen, der bemüht ist, ein ungeheures Rad umzudrehen. Aus seinen abgebrochenen wilden Reden erfuhr man, daß er sich von dem Rade fortgezogen fühle, daß er dem tobenden, pfeilschnellen Umschwunge mit der ganzen Anstrengung seines Körpers zu Hilfe kommen wolle, damit die Zeit ja nicht in die Gefahr komme, einen Augenblick stillzustehen. Wenn man ihn fragte, was er tue, so schrie er wie in einem Krampf die Worte heraus: „Ihr Unglückseligen! hört ihr denn nicht das rauschende Rad der Zeit!?" und dann drehte und arbeitete er wieder noch heftiger, daß sein Schweiß auf die Erde floß, und mit verzerrten Gebärden legt er die Hand auf sein pochendes Herz, als wolle er fühlen, ob das große Räderwerk in seinem ewigen Gange sei. Er wütete, wenn er sah, daß die Wanderer, die zu ihm wallfahrteten, ganz ruhig standen und ihm zusahen, oder hin und wieder gingen und miteinander sprachen. Er zitterte vor Heftigkeit und zeigte ihnen den unaufhaltsamen Umschwung des ewigen Rades, das einförmige, taktmäßige Fortsausen der Zeit; er knirschte mit den Zähnen, daß sie von dem Getriebe, in dem auch sie verwickelt und fortgezogen würden, nichts fühlten und bemerkten, er schleuderte sie von sich, wenn sie ihm in der Raserei nahe kamen. Wollten sie sich nicht in Gefahr setzen, so mußten sie seine angestrengte Bewegung lebhaft nachahmen. Aber noch viel wilder und gefährlicher wurde seine Raserei, wenn es sich zutrug, daß in seiner Nähe irgendeine körperliche Arbeit vorgenommen wurde, wenn ein Mensch, der ihn nicht kannte, etwa bei seiner Höhle Kräuter sammelte oder Holz fällte. Dann pflegte er wild aufzulachen, daß unter dem gräßlichen Fortrollen der Zeit noch jemand an diese kleinlichen irdischen Beschäftigungen denken konnte; wie ein Tigertier war er dann mit einem einzigen Sprunge aus seiner Höhle, und wenn er den Unglücklichen erhaschen konnte, schlug er ihn mit einem einzigen Schlage tot zu Boden. Schnell sprang er dann in seine Höhle zurück und drehte noch heftiger als zuvor das Rad der Zeit; er wütete aber noch lange fort und sprach in abgebrochenen Reden, wie es den Menschen möglich sei, noch etwas anderes zu treiben, ein taktloses Geschäft vorzunehmen.

Er war nicht imstande, seinen Arm nach irgendeinem Gegenstande auszustrecken oder etwas mit der Hand zu ergreifen; er konnte keinen Schritt mit den Füßen tun, wie andere Menschen. Eine zitternde Angst flog durch alle seine Nerven, wenn er nur ein einziges Mal versuchen wollte, den schwindligen Wirbel zu unterbrechen. Nur manchmal, in schönen Nächten, wenn der Mond auf einmal vor die Öffnung seiner finsteren Höhle trat, hielt er plötzlich inne, sank auf den Boden, warf sich umher und winselte vor Verzweiflung; auch weinte er bitterlich wie ein Kind, daß das Sausen des mächtigen Zeitrades ihm nicht Ruhe lasse, irgend etwas auf Erden zu tun, zu handeln, zu wirken und zu schaffen. Dann fühlte er eine verzehrende Sehnsucht nach unbekannten schönen Dingen; er bemühte sich, sich aufzurichten und Hände und Füße in eine sanfte und ruhige Bewegung zu bringen, aber vergeblich! Er suchte etwas Bestimmtes, Unbekanntes, was er ergreifen und woran er sich hängen wollte; er wollte sich außerhalb oder in sich vor sich selber retten, aber vergeblich! Sein Weinen und seine Verzweiflung stieg aufs höchste, mit lautem Brüllen sprang er von der Erde auf und drehte wieder an dem gewaltig sausenden Rade der Zeit. Das währte mehrere Jahre fort, Tag und Nacht.

Einst war aber eine wunderschöne, mondhelle Sommernacht, und der Heilige lag wieder weinend und händeringend auf dem Boden seiner Höhle. Die Nacht war entzückend: an dem dunkelblauen Firmamente blinkten die Sterne wie goldene Zierden an einem weit übergebreiteten, beschirmenden Schilde, und der Mond strahlte von den hellen Wangen seines Antlitzes ein sanftes Licht, worin die grüne Erde sich badete. Die Bäume hingen in dem zauberhaften Schein wie wallende Wolken auf ihren Stämmen, und die Wohnungen der Menschen waren in dunkle Felsengestalten und dämmernde Geisterpaläste verwandelt. Die Menschen, nicht mehr vom Sonnenglanze geblendet, wohnten mit ihren Blicken am Firmamente, und ihre Seelen spiegelten sich schön in dem himmlischen Scheine der Mondnacht.

Zwei Liebende, die sich ganz den Wundern der nächtlichen Einsamkeit ergeben wollten, fuhren in dieser Nacht auf einem leichten Nachen den Fluß herauf, der der Felsenhöhle des Heiligen vorüberströmte. Der durchdringende Mondstrahl hatte den Liebenden die innersten, dunkelsten Tiefen ihrer Seelen erhellt und aufgelöst, ihre leisesten Gefühle zerflossen und wogten vereinigt in uferlosen Strömen daher. Aus dem Nachen wallte eine ätherische Musik in den Raum des Himmels empor, süße Hörner, und ich weiß nicht, welche anderen zauberischen Instrumente zogen eine schwimmende Welt von Tönen hervor, und in den auf- und niederwallenden Tönen vernahm man folgenden Gesang:

Süße Ahnungsschauer gleiten
Über Fluß und Flur dahin,
Mondesstrahlen hold bereiten
Lager liebetrunknem Sinn.
Ach, wie ziehn, wie flüstern die Wogen,
Spiegelt in Wellen der Himmelsbogen

Liebe in dem Firmamente,
Unter uns in blanker Flut,
Zündet Sternenglanz, keiner brennte,
Gäbe Liebe nicht den Mut:
Und, vom Himmelsodem gefächelt,
Himmel und Wasser und Erde lächelt.

Mondschein liegt auf allen Blumen
Alle Palmen schlummern schon,
In der Waldung Heiligtumen
Waltet, klingt der Liebe Ton:
Schlafend verkündigen alle Töne,
Palmen und Blumen der Liebe Schöne.

Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesanges war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden. Es waren die ersten Töne, die in diese Einöde fielen; die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrte Genius aus seiner irdischen Hülle befreit. Die Gestalt des Heiligen war verschwunden, eine engelschöne Geisterbildung, aus leichtem Dufte gewebt, schwebte aus der Höhle, streckte die schlanken Arme sehnsuchtsvoll zum Himmel empor und hob sich nach den Tönen der Musik in tanzender Bewegung von dem Boden in die Höhe. Immer höher und höher in die Luft schwebte die helle Luftgestalt, von den sanftschwellenden Tönen der Hörner und des Gesanges emporgehoben; — mit himmlischer Fröhlichkeit tanzte die Gestalt hier und dort, hin und wieder auf den weißen Gewölken, die im Luftraume schwammen, immer höher schwang er sich mit tanzenden Füßen in den Himmel hinauf und flog endlich in geschlängelten Windungen zwischen den Sternen umher; da klangen alle Sterne und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton durch die Lüfte, bis der Genius sich in das unendliche Firmament verlor.

Reisende Karawanen sahen erstaunend die nächtliche Wundererscheinung, und die Liebenden wähnten, den Genius der Liebe und der Musik zu erblicken.

Abraham Goldfaden

Der Begründer der Jiddish-Theater-Singspiele

Von M. Kaufmann, Karlsbad

Das in Deutschland unbekannte „Jiddish-Theater" (Jargontheater) ist in großen Städten mit starker ortodox-jübischer Bevölkerung ein Volksbedürfnis. Wie sehr es da Bedürfnis ist, schildert Thekla Blech-Merwin in einem Aufsatze „Jüdisches Theater" („Merker 1915), in welchem sie sagt, „daß der kleine Mann aus dem Osten, herausgerissen aus dem Milieu seines Volkes und in die Großstadt verpflanzt, hier in tiefen Zügen den Klang seines Idioms, das die Sprache seiner Heimat ist und das er rasch ablegen muß um nicht zum Gespött seiner neuen Umgebung zu werden, trinkt. Auf der Jargonbühne flattern ihm alle Probleme, in das höhere Niveau dramatischer Spannung gehoben, vorüber, die in den Chetti's Rußlands und Galiziens das Um- und Auf seines Lebens bildeten; hier lacht sein Humor, hier weint seine Traurigkeit, hier winken seine Hoffnungen, leben seine Träume."

Als eine Art Dialektbühne, als echtes Volkstheater, ist das „Jiddish-Theater" ein Begriff für sich.

In urwüchsiger Art, mit einfachen Mitteln oft, werden die Leiden und Freuden eines heimatlosen, verstreuten, in der Fremde aber eng aneinander gekitteten Volkes veranschaulicht.

Den Zuspruch, den die Jargonbühne findet, beweisen z. B. die täglich ausverkauften Häuser, welche die Neuyorker „Jiddishe Bühne" mit ihren sechstausend Plätzen und die kleineren Theater zu verzeichnen haben.

Das Repertoir der Jargontheater besteht in der Hauptsache aus Dramen und Singspielen.

Als Dramendichter steht Jakob Gordin an erster Stelle. Er schuf das moderne, im Ghetto spielende Jargondrama. Sein Bühnenwerk „Gott, Mensch und Teufel" wird der „Faust" in der Jargontheaterliteratur genannt. Auf musikalischem Gebiete ist Abraham Goldfaden hervorleuchtend. In seinen Singspielen tritt er gleichwertig als Librettist und Komponist auf. In meinem Aufsatze (Entstehung und Entwicklung des Jargontheaters" („Merker' 1915) streifte ich Goldfadens Bedeutung. Es lohnt sich aber in die eigenartige Schaffenstätigkeit dieses Mannes tiefer zu blicken, weil dieser „Hans Sachs des Jiddish-Theaters" als Urbild seines Genres gelten kann, dessen Name in jargonsprechenden Volksschichten unvergessen fortleben wird und dessen Lieder von Hunderttausenden gesungen werden. Wie tief die Bedeutung dieses Dichters und Musikers ins Volk eingedrungen ist, war bei Goldfadens Leichenbegängnis im Jahre 1908 zu erkennen. In der Riesenstadt Neuyork mußte der Verkehr auf zwei Stunden eingestellt werden, um den hunderttausenden Klagenden Platz für die Beteiligung bei der Leichenfeier zu schaffen.

Goldfaden wurde 1840 in Stara-Konstantinow (Wolhynien) geboren. Schon als Jüngling schrieb er Gedichte, welche zahlreiche Auflagen erlebten. Jahrelang hemmte die russische Regierung Goldfadens literarische Arbeiten. Wiederholt verbot sie

ihm die Herausgabe von Jargonzeitungen nach den ersten paar Nummern, und auch das von ihm begründete Jargontheater ließ sie nicht aufkommen. Goldfaden ging nach Amerika, und hier begann der Aufschwung der unter seiner Leitung errichteten Jargontheater. Doch litt es ihn nirgends lange. Bald war er da, bald dort, immer aber fleißig bei der Arbeit. Einem Rufe als Theaterdichter und Leiter der Jargonbühne in Lemberg folgte er, zog aber bald nach Bukarest, dann nach Paris weiter. In dieser Wanderperiode schrieb er seine verbreitetsten Singspiele „Sulamith" und „Opferung Isaks".

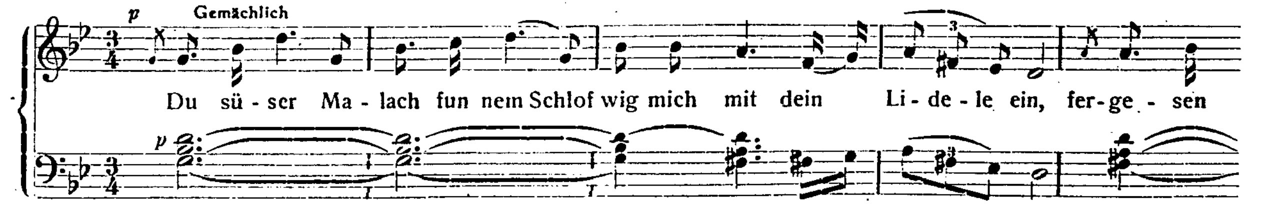
Aus Goldfadens Autokritik „Die Musik meiner jüdischen Singspiele" (erschienen in der Zeitschrift „Die Welt" 1900), ist viel Interessantes zu erfahren, das diesen hervorragenden Jargondichter und eigenartigen Komponisten scharf charakterisiert. Bis 1900 schrieb er ungefähr dreißig Singspiele. In Rußland, Rumänien, Galizien, Amerika, England, Frankreich und in der Türkei sind sie ungezählte Male aufgeführt worden.
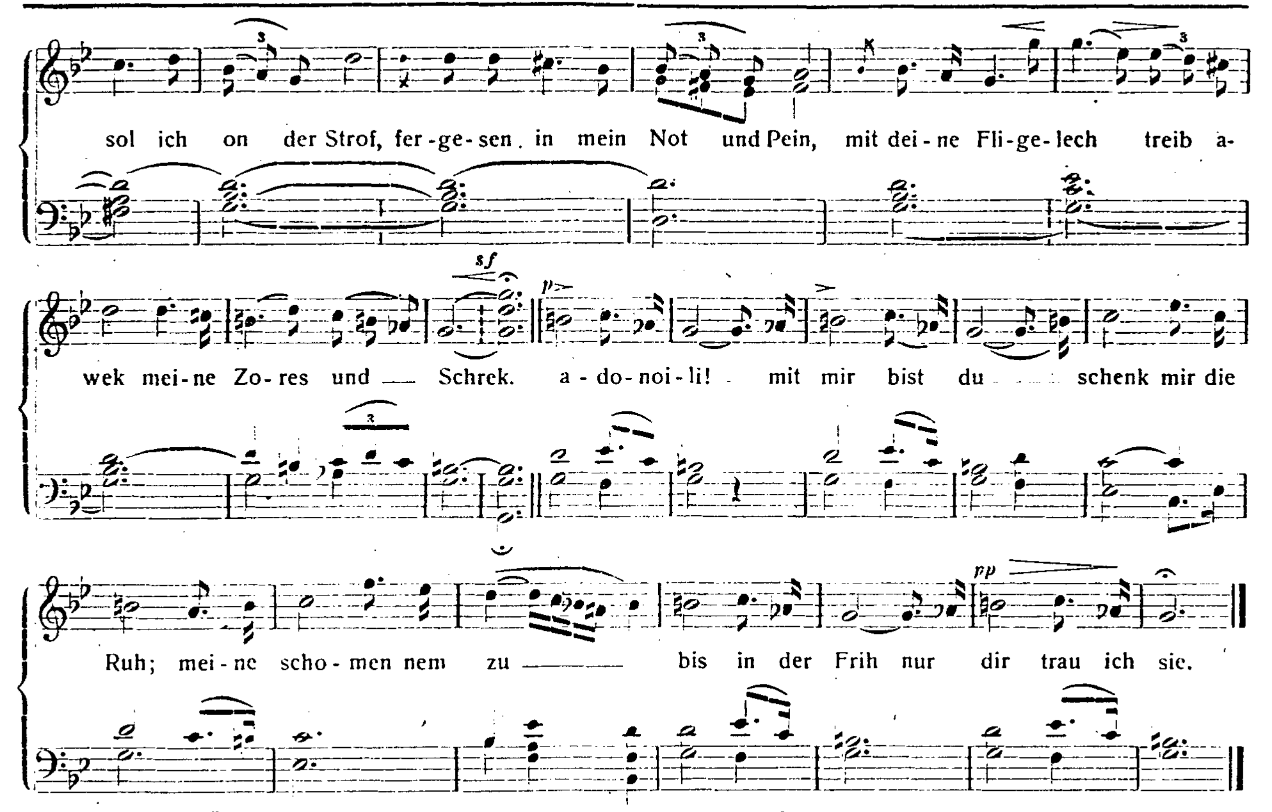
Von Dr. Max Nordau wurde Goldfaden einmal über das musikalische Wesen seiner Singspiele befragt, und zurückgreifend auf Ererbtes schilderte der Gefragte mit kräftiger Unterstreichung die Liebe seiner Volksgenossen zur Musik. Goldfaden betonte, daß alle östlichen Juden mehr oder weniger musikalisch sind, begleitet doch der Fromme von Kindheit an alle seine Gebete mit Gesang. Wenn er feiertags Gebetstücke liest, so muß er den Notenzeichen (Niggen) folgen, die oberhalb und unterhalb der Textworte gesetzt sind. Jeder Leser des Textes kennt auch die dazu gehörenden Niggen in ihrer musikalischen Auslegung. In jedem frommen Hause im Osten wird gesungen. Nicht nur bei Gebeten. Auch der Humor wird gerne in ein musikalisches Gewand gekleidet. Es tauchten die Reimemacher, „Marschalke" genannt, auf, welche als Spottvögel besonders bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten ihr Spiel treiben. Ihre improvisierten Knittelverse und Bänkelgesänge im Jargon bringen die Zuhörer zum herzlichsten Lachen und oft auch zum Weinen. Dann entstanden Volkssänger. Manche unter diesen verspotteten in ihren Liedern religiöse Gebräuche. Der bekannteste Spötter war ein gewisser W. Zbarazer, dessen Lieder aber bei der Arbeiterklasse sehr beliebt waren.

Zum größten Teile von den religiösen Gesängen und auch von den Marschalken und Volkssängern holte sich Goldfaden die Basis für sein Schaffen. Aber ein neues Muster war es, das er sich zurechtschnitt. Seine Lieder, eine Verknüpfung von traditionellen musikalischen Gedankengängen mit moderner deutscher und italienischer Musikrichtung, aufgebaut auf eine religiös-nationale Tendenz im Texte, hoben sich von der Alltagsware seiner Vorgänger merklich ab. Da Goldfaden Text und Musik gleichzeitig schuf, bildete sich ein eng verwachsenes Ganze heraus, eine Einheit, von welcher weder der Text noch die Musik allein die Gesamtwirkung auszulösen vermag, wie beides als Unzertrennliches gleichzeitig besehen.

Goldfaden erzählt, daß er sich so manche Gesangsstelle aus seinem Synagogenrepertoir „auslieh" und für seine Theatermusik benützte, so daß es vorkommen kann, um dieselbe Zeit in derselben Stadt eine Melodie auf der Jargonbühne — wenn auch mit Veränderungen — und beim Gottesdienste angestimmt zu hören. Ehrlich gesteht auch Goldfaden ein, daß er sich bei Verdi, Meyerbeer und sogar bei Richard Wagner Themen borgte und entschuldigt dies mit dem Bestreben, den musikalischen Geschmack weiterer Kreise seines Volkes, das konservativ am Alten hängt, unauffällig zu läutern. Leider — muß er selbst gestehen — verfehlte dieses etwas kühne Mittel den Zweck. Der Geschmack der unteren Schichten des Volkes ist verdorben, europäische Musik geht ihnen nicht ins Herz. Ihr Ohr ist zur Aufnahme andersartiger Melodien, andersartiger Musik als sie in der Synagoge gesungen werden, unfähig. Goldfaden gab aber die Veredlungsversuche bald auf, und auf den fest eingewurzelten Geschmack eingehend, schuf er eine leicht verdauliche, glücklich charakteristisch erfundene Volksmusik. Die so gearteten Lieder verschlang das Volk mit Gier, und in den großen Fabriksräumen Amerikas erklingen die Weisen oft aus hundert Kehlen bei der Arbeit oder bei festlichen Zusammenkünften der arbeitenden Klassen. Die sentimentalen Lieder und die heiteren Chansons aus den Singspielen werden ebenso aufgefangen wie bei uns die Operettenschlager. Zu den weitverbreiteten Schlagern aus den Jargon-Singspielen zählt auch das in Noten hier beigegebene Schlummerlied des Hirten aus dem vieltausende Male gespielten Singspiele „Bar Kochba".

Schlummerlied des Hirten a. d. Singspiel „Bar Kochba" von Goldfaden





In deutsche Übertragung lautet der Jargon-Liedtext ungefähr:

Du süßer Engel Schlaf
wieg mich mit deinem Liedlein ein.
Vergessen will ich Straf!
vergessen alle Not und Pein.
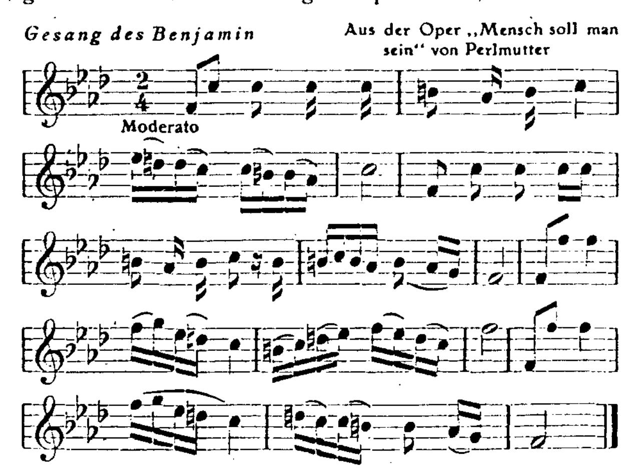
Mit deinen Flügelein treib weg
meine Leiden und meinen Schreck.
Gott, mit mir bist du,
schenke mir die Ruh!

Nimm meine Seele hin bis früh,
nur dir, o Gott, vertrau ich sie.
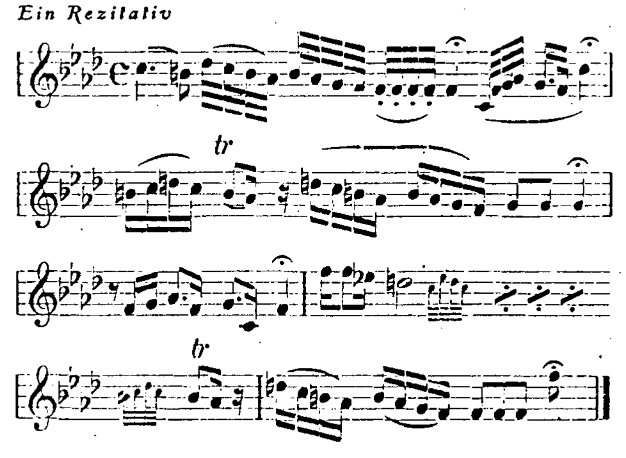
Nachschrift des Verfassers

Vor dem Kriege hatte ich Gelegenheit ein Jargon-Wandertheater in Karlsbad zu besuchen. Täglich gab es ein volles Haus und die aus aller Welt im Kurorte Karlsbad zusammenströmenden Kurgäste bildeten das Publikum. Die Aufmachung war recht primitiv. Der Jargon ist schwer zu verstehen. Interessant war fast immer der musikalische Teil, wenn aus traditionellen Melodien in einer Art phrygischen Tonskala Motive geschöpft waren, wie dies im „Bar Kochba" der Fall ist. Unnachahmlich in ihrer Weichheit scheinen die Gesänge und Rezitative, denen die Jargontheatersänger einen eigenen gemütvollen Ausdruck zu verleihen verstehen. Zur besseren Veranschaulichkeit des musikalischen Genres der Jargontheather lasse ich noch zwei Notenbeispiele folgen und zwar den Gesang des Benjamin aus dem Singspiele „Mensch soll man sein" von Perlmutter und ein Rezitativ.

Gesang des Benjamin — Aus der Oper „Mensch soll man sein" von Perlmutter



Ein Rezitativ



Die ersten Menschen

Oper in 2 Akten. Dichtung von Otto Borngräber. Musik von Rudi Stephan
Uraufführung am 1. Juli 1920 im Opernhaus zu Frankfurt a. M.

In Rudi Stephan, den eine russische Kugel am 29. September 1915 bei Tarnopol dahinraffte, ist eine der reichsten Hoffnungen des musikalischen Jungdeutschland ein Opfer des männermordenden Krieges geworden. 1887 in Worms geboren, begann er 1906 bei Bernhard Seckles, dem Komponist der Oper „Schahrazade", seine musikalischen Studien, die er in München bei Professor Schwartz (Klavier) und Fr. Louis, dem Herausgeber des bei Schott erschienenen Klavierauszuges seiner einzigen Oper, 1909 abschloß. Schon drei im Januar 1911 aufgeführte Erstlingswerke ließen aufhorchen, und als beim Danziger Tonkünstlerfest 1912 seine „Musik für 7 Saiteninstrumente" erklungen, und 1913 die machtvolle „Musik für Orchester" erfolgreich beim Tonkünstlerfest in Jena uraufgeführt worden war, begann man, den jungen Komponisten zu beachten. 1911 hatte Stephan den Entschluß gefaßt, Borngräbers erotisches Mysterium „Die ersten Menschen", dessen Inhalt ihn ungemein fesselte, zu vertonen. Wenige Tage vor seinem Einrücken zum Heere schloß Stephan die Partitur seines einzigen Musikdramas ab.



Rudi Stephan

Borngräbers Drama hatte bei der Schauspiel-Uraufführung vor etwa 10 Jahren sehr viel Staub aufgewirbelt. Der Dichter — ein Bruder des bekannten Berliner Verlegers Wilhelm — motiviert den Brudermord durch die Erotik, die Sinnentriebmacht der Urmenschen. Kaijn, in den Pubertätsjahren, sucht nach Befriedigung durch das Weib, das nur in Chawa sich ihm bietet. Chawa aber, der Adahm, der den Sinn des Lebens in der Arbeit gefunden hat, keine Befriedigung gewährt, lockt den Gotteskünder Chabel in ihre sinnlichen Netze, und als Kaijn Mutter und Bruder überrascht, erschlägt er Chabel mit einem Baumstamm. Ganz abgesehn davon, daß man diesem Buch natürlich nicht mit modernen Moralbegriffen gegenübertreten darf, muß man ihm auch mit gut abgehärtetem erotischem Empfinden entgegenkommen. Ganz unwillkürlich will einem die Mutterschändung, trotzdem Chabel seine Handlung in seinem primitiven Instinkt gewiß nicht als solche empfindet, nicht begreiflich werden. So ist es sehr schwer, dem Textbuch gegenüber eine grundsätzliche Stellung einzunehmen.

Wesentlich anders liegt die Sache bei der Musik. Hier liegt ein Werk vor, das einen selten frühreifen, einen durchaus persönlich-charakteristisch schaffenden Musiker zum Schöpfer hat. Ließen schon die früheren Orchesterwerke Schönes erhoffen, so hat uns diese Opernmusik die Gewißheit gebracht, daß uns in Stephan der Mann entrissen wurde, dem es vergönnt gewesen wäre, uns aus dem endlosen Wirrwarr der modernen „Richtungen"



Photographie: Karl Bauermann — Frankfurt a. M., Palmstr. 18

Rudi Stephan: „Die ersten Menschen"

Szenenbild von Ernst Sievert: Die Urlandschaft

Von links nach rechts 1. Chawa (Beatrice Lauer-Kottlar), 2. Chabel (Otto Funger), 3. Adahm (Walter Schneider), 4. Kaijn (Richard Breitenfeld)

hinauszuführen, uns hinanzuführen zu einer neuen „Klassik". Die Melodik Stephans blüht in herrlichen Farben, keusch, wenn es gilt, Adahm zu zeichnen, sinnlich bei den Motiven der Chawa, erotisch gequält in den charakteristischen Themen des Kaijn, visionär-prophetisch, religiös-verklärt erklingen die prachtvollen Akkordmotive des Chabel. Dazu eine Harmonik, die Dissonanz nicht scheuend, und doch gesättigt von unendlicher Weichheit und bezauberndem Wohlklang. Die Instrumentation verrät den Beherrscher des von den Modernen zu ungeahnter Fülle, zu niegekanntem Reichtum der Ausdrucksmittel der musikalischen Farbe gesteigerten Orchesters. Wird es auch in seiner ganzen Ausdehnung, seiner mächtigen Fülle herangezogen, so wird doch nie die Kraft überspannt oder das piano verweichlicht. Man kann mit einem Wort sagen: ein Meisterwerk!

Das Verdienst der Annahme gebührt unserem Kapellmeister Dr. Rottenberg, der die Uraufführung trefflich leitete. Die Regie hatte man dem Oberregisseur Richard Weichert vom Schauspielhaus übertragen, der Ungeahntes aus den Sängern herausholte. Leider konnten nicht alle seinen Intentionen ganz folgen, wodurch eine gewisse Stillosigkeit einriß. Am vollkommensten hatte Walter Schneider seine Rolle erfaßt, die er nicht nur darstellerisch, sondern auch gesanglich vorzüglich ausführte. Ihm am nächsten kam der Kaijn des Herrn Richard Breitenfeld, der leider gesanglich unter flacher Tongebung litt. Otto Fanger brachte das Prophetische des Chabel in großer Ergriffenheit zu einheitlicher Gestaltung. Ganz aus dem Rahmen fiel Beatrice Lauer-Kottlar, die die elementare Erotik der Chawa in die Sinnlichkeit einer Salonmondäne verwässerte. Der Sängerin fehlt ein mf, es wird alles ff oder pp ausgeführt. Die Deutlichkeit, mit der alle Darsteller sprachen, sei besonders lobend erwähnt. Das Bühnenbild machte in der streng kubistisch-expressionistischen Stilisierung tiefen Eindruck, (?) ohne restlos zu befriedigen. Der Erfolg des Abends war unbestritten, und langanhaltender, widerspruchsloser Beifall rief alle Beteiligten immer wieder an die Rampe.

Willy Werner Göttig

21. Tagung des Vereins schweizerischer Tonkünstler

(Zürich 29.—31. Mai 1920)

Es ist noch nicht lange her, als man schweizerische Musik, wenn auch nicht mehr gerade mit Alphorn und Jodel, so doch beinahe ausschließlich mit Männerchorgesang identifizierte. Das datierte von den Zeiten des freilich auch auf weiteren Gebieten verdienstvollen Sängervaters Hans Georg Nägeli her, und schien seine Berechtigung zu haben, wenn man an das Vorherrschen von Komponistennamen wie Attenhofer und Angerer dachte. Friedrich Hegar zeigte dann, daß auch diese Gattung keineswegs unbedingt am Ende ihrer Entwicklung stand, aber gerade auch Hegar erinnerte mit seinem Oratorium Manasse das Ausland daran, daß in der Schweiz nicht nur Männerchöre Musik machten. Freilich, wollten die einheimischen Autoren zu Gehör kommen, so mußten sie eben Männerchöre schreiben, und sie haben es auch getan, sogar solche, die wußten, daß sie eigentlich anderes zu sagen hatten; ich nenne als Beispiel nur den einen Namen Hans Huber. Es war ein Wagnis, als im Jahre 1896 Willy Rehberg, damals in Genf lebend, den Anlaß der schweizerischen Landesausstellung in Genf benützte, um eine Reihe von Kammermusikkonzerten zu organisieren, in denen nur Werke schweizerischer Komponisten gespielt wurden. Das Wagnis gelang, der Gedanke faßte Fuß, und vier Jahre später organisierte sich der Verein schweizerischer Tonkünstler. Seine erste Tagung, das erste sogenannte schweizerische Tonkünstlerfest, fand im Sommer 1900 in Zürich statt. Alljährlich seitdem hat es sich wiederholt, hat Popularität gewonnen, ja es ist aus dem Musikleben der Schweiz nicht mehr wegzudenken. Wir haben eingesehen, daß eine solche Gelegenheit, zum Worte zu kommen, für die jungen Komponisten der Schweiz von größter Wichtigkeit ist, und wir freuen uns jeweils, zu konstatieren, daß unter den Älteren einige ruhig und gewiß auf dem Wege der Meisterschaft vorangehen.

Und nun ist es eine der Überraschungen dieser Tagungen, die stets mehrere große Konzerte umfassen, daß gerade die Gattung der Männerchorkomposition dabei vollständig zurücktritt, man trifft auf viele Werke für gemischten Chor, wenn man die zwanzig Tagungen Revue passieren läßt, dann ist es hauptsächlich das Orchester, dessen sich unsere Komponisten bedienen, vor allem aber schreiben sie Kammermusik in jeder Besetzung, von der Klaviersonate und dem Streichtrio bis zum Bläseroktett; Lieder am Klavier trifft man verhältnismäßig wenige, etwa kleinere Werke für Frauenchor, wenn die Feststadt ein geeignetes Ensemble zur Verfügung stellen kann, und heuer hat auch die Oper erstmals sich in den Dienst der Sache gestellt. — Ich sage soeben: die Feststadt, und berühre damit eine zweite Überraschung, wenigstens eine Überraschung für das Ausland. Denn wir in der Schweiz wissen längst, wie intensiv allerorten bei uns musiziert wird, auch an Orten, von denen das Ausland weniger hört: In Baden, Aarau, Solothurn, Vevey, Neuchâtel, Freiburg, Burgdorf haben solche Tonkünstlerfeste stattgefunden, und wenn dann die Programme jeweils Kammermusik oder kleinere Gesangssachen aufwiesen, und die großen sinfonischen Darbietungen den Städten Zürich, Basel, Bern, Genf, Lausanne überließen, so ist doch an solchen Tagungen stets überall lebendige musikalische Betätigung weiter Kreise angetroffen worden. Und ganz naturgemäß trat überall dann die Wechselwirkung ein, die Aufführungen wirkten belebend auf jene Kreise zurück, und mancher Verein, mancher vorwärtsstrebende junge Dirigent und Musiklehrer, unzählige Musikfreunde haben Erfrischung und neue Belebung an dem Quell zeitgenössischer Produktion geholt, manches klein- und großstädtische Musikleben datiert eine Epoche neuen Aufschwungs von einem Tonkünstlerfest. Nein, wir möchten diese Feste nicht mehr missen.

Ich erwähnte schon, daß an der letzten Tagung auch Bühnenaufführungen stattgefunden haben. Von Othmar Schoeck hörte man den „Don Ranudo", von Werner Wehrli „Das heiße Eisen", von Pierre Maurice „Arambel". — Schoeck hat heute nirgends mehr eine Empfehlung nötig, und auch seine Oper braucht sie nicht. Die Handlung ist eine Art Donquichotterie, die Tragikomödie des verarmten adligen Granden, der von seinem verblichenen Glanze lebt, und dieser Schimäre das Glück seines Kindes beinahe opfert. Die Musik sprüht von Leben; weil aber Schoeck weiß, wo seine Stärke liegt, erlaubt er sich auch ruhiges Verweilen in lyrischen Ergüssen. Wehrli ist keck einer grotesken Posse von Hans Sachs zu Leibe gegangen und hat dazu eine kräftige, oft köstlich parodierende Musik geschrieben, während Maurice mehr die weichen, oft süßen, meist zurückhaltenden Regungen bevorzugt. Sein Mimodram verbindet die Elemente der Pantomime mit denen der Jaques-Dalcrozischen und anderer moderner Kunst und bietet damit ein ungesprochenes Drama, in welchem Empfindung, Geste und Musik bis ins

einzelne enge verbunden sind. Ob der Gedanke lebensfähig ist, wird leider gerade dieses Werk nicht beweisen können, da die darin zur Schau kommende Psychologie der Agierenden doch zu wenig werbende Kraft hat. —

Ich will versuchen, noch eine kurze systematische Zusammenfassung der übrigen Darbietungen zu geben. Emil Frey (Zürich) spielte eine Klaviersonate mit energischen Themen, von Ernst Kunz (Olten) hörte man ein gefälliges Klaviertrio, Friedrich Hegar steuerte sein neuerdings auch in Deutschland bekannt gewordenes Fis-Moll-Streichquartett bei, ein Streichquintett von Paul Müller (Zürich) verriet die tüchtige Schulung Vincent d'Indys, und ein Klavierquintett von Reinhold Laquai (Zürich) darf man wohl als das bleibende Ergebnis aus dieser ganzen Reihe ansprechen; Laquai hat die Erwartungen, die man nach früheren Werken auf ihn setzte, durchaus erfüllt. Ein Bläseroktett von Joseph Lauber (Genf) bewies aufs neue die gewandte Satztechnik und Instrumentierungskunst seines Autors. Walter Courvoisier (Basel-München) und Hans Lavater (Zürich) steuerten Lieder bei; der erste einige seiner echt empfundenen und darum überzeugenden geistlichen Lieder, Lavater ein paar von seinen vielen, meist schlicht erdachten sympathischen kleinen Chorliedern. — Die sinfonische Musik war vertreten durch T. Strong (Genf), dessen sinfonische Dichtung „Une vie d'artiste" durch feine Führung der Soloviolinе für sich einnimmt, eine ernsthafte, etwas pathetische Sinfonia brevis von Philipp Jarnach (Zürich), eine Variationensuite von Hermann Gleuck und ein knappes, freundliches und durchaus geigenmäßiges Concertino für Violine und kleines Orchester von Walter Schultheß (Zürich); vor allem aber durch ein Werk von bleibender Bedeutung, einer Sinfonie D-Moll (Nr. 3) von Fritz Brun (Bern). Diese Sinfonie reiht sich würdig den beiden andern, ausdrücklich als „schweizerisch" bezeichneten Sinfonien von Hans Huber und Hermann Suter an, die ja in Deutschland bereits unbestrittene Aufnahme gefunden haben; ihr Ernst, ihre eminent musikalische Sprache und ihre meisterliche Technik ließen die Brunsche Sinfonie als einen Höhepunkt des Festes hervortreten. — An Chorwerken mit Orchester, aber sämtlich ohne Solisten, hörte man einen ob seines edeln Klanges wegen sympathischen Hymnus „Creator alme siderum" von Philipp Strübin (Basel), ein kräftiges Schnitterlied nach C. F. Meyer von Karl Heinrich David (Zürich), und ein Werk „Trommelschläge" (nach Whitmann) von Schoeck, worin der junge lyrische Sänger zeigte, daß er auch dem Gebiet harter, ja grausiger Realistik nicht ferne zu bleiben gewillt ist. Das Gedicht spricht von den Trommeln des Krieges, die alle bürgerliche Lebensäußerung übertönen, und Schoeck scheut sich nicht, aus solchen Äußerungen die letzten Konsequenzen zu ziehen. Es ist aber doch mehr als bloßer Lärm, was es sagt, und die rücksichtslose Energie, mit der er seinen Gedanken zu Ende führt, hat etwas Fesselndes. — Abseits vom übrigen, auf einsamer Höhe stand die Schlußnummer des Festes, der Epilog des Oratoriums „Der Sonne Geist" von Friedrich Klose (Thun), seine feierlichen und doch so unpathetischen, natürlichen Klänge, wiesen das Ziel, zu dem wohl jeder der jungen Komponisten einmal zu gelangen strebt. —

So kommen und gehen Namen an solchen Festen, vergängliche, bleibende. Die einen sagen ihr Sprüchlein und verschwinden bescheiden, die andern bleiben in der Erinnerung, kehren wieder, geben Kunde von neuem Streben, neuer Mühe, endlich denn wohl auch von köstlichem Lohn. —

Noch rasch ein Wort von den Solisten: Maria Philippi (Basel) und Hans Vaterhaus (Zürich) vertreten den Gesang, Stefi Geyer (Zürich) und Joseph Szigeti (Genf) die Violine, und als Dirigenten amteten außer den Autoren Volkmar Andreae und Robert Denzler.

Daß das musikalische Leben der Schweiz ein reges ist, hat auch diese Tagung wieder bewiesen, an Produktion und Reproduktion fehlt's nicht in der Schweiz. Aber ein anderes muß dazu kommen: an ihrer gleichzeitigen Generalversammlung haben die schweizerischen Tonkünstler auch von Fragen der Autorenrechte gesprochen und soziale und organisatorische Angelegenheiten berührt. Wohl keiner von ihnen vermag es, heute als unabhängiger schaffender Künstler ohne Tagesberuf zu leben, und gerade unsere Orchester, unsere Bühnen und Lehranstalten stehen heute, in der Schweiz wie überall vor ernsten Fragen. Hier muß zunächst eingegriffen werden, sollen unsere Tonkünstler ihre Stellung innehalten können. — Doch von diesem und ähnlichem vielleicht das nächstemal. W. E. Refardt, Basel

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Kehraus! Endlich — denn es ist bereits Mitte Juni geworden. Da gab es unter den Konzerten nur wenige, die außerhalb der lokalen Tageskritik interessierten. Ich erwähne eines, das der Flötist Alfred Lichtenstein gab. Er begann es mit zwei Sätzen aus der Sonate für Flöte, Violine und Klavier in Seb. Bachs „Musikalischem Opfer". Sie waren aber nicht genügend vorbereitet; man brachte nur so eben die Noten zusammen. Dagegen stellten die eigentlichen Solostücke die Virtuosität des Konzertgebers in ein glänzendes Licht. Ausgezeichnet sang wieder die mitwirkende Sopranistin Adelheide Pickert. In der Wahnsinnsszene aus Donizettis Oper Lucia gingen Sing- und Flötenstimme auch haarscharf zusammen. Dann konzertierte ein isländischer Orgelvirtuose namens Pall Isolfsson in der Garnisonkirche, der neben Bach, Reger und Liszt spielte. Er zeigte dabei die ganze Meisterschaft der modernen Schule. Ferner gab der Dirigent Heinrich Kapstein seinen zweiten Abend mit dem Philharmonischen Orchester. Man hörte da neben Bruckners letzter Symphonie Könneckes Jagdouvertüre und orchesterbegleitete Duette von Max von Schillings. Letztere, gesungen von Barbara Kemp und Joseph Mann von der Staatsoper, zeigten des Tonsetzers bekannte anständige, etwas langweilige Art, die nicht gerade an überreicher Ideenfülle leidet. Die Symphonie war im Tempo zu breit und wirkte deshalb nicht. Sonst schnitt der Konzertgeber besser ab als das erstemal; es wurde wenigstens ein für Berlin annehmbarer Durchschnitt erreicht. Im allgemeinen erhärtete sich in der verflossenen Saison die alte Tatsache, daß Leute, die es in der Musik zu keinen brauchbaren Leistungen als Spieler, Sänger oder Komponisten bringen können, als Dirigenten zu wirken suchen, und zwar, wenn die nötigen Gelder flüssig sind, in der Modeform des Pultvirtuosentums. Die ist dann freilich nur mit Orchestern möglich, die unter keinen Umständen umzubringen sind. Als solch ein imaginäres Dirigiergenie dem Philharmonischen Orchester einmal allzu viel unnütze Arbeit machte, tauchte die alte Anekdote wieder auf, in der das Orchester für den Fall, daß der Herr Kapellmeister nun nicht endlich Ruhe hielte, alles genau nach seinen Angaben zu spielen drohte: dann wäre er vor Kritik und Publikum blamiert.

Im Chorgesange erregte der Erksche Männergesangverein Aufmerksamkeit, da er das Jubiläum seines 75jährigen Daseins beging. Bekanntlich erwarb sich sein Gründer L. Ch. Erk die größten Verdienste um das deutsche Volkslied und den Schulgesang. Das Jubiläum nahm den üblichen Verlauf: Konzert, Festakt, Gedächtnisfeier am Grabe Erks, Festschrift usw. Dirigent des Vereins ist jetzt Max Stange, eine Hochschulgröße aus der Joachimschen Ära, Gesangslehrer und auch Komponist in seinem Fache. Außerdem hatte der „Akademische Chor" Herrn John Petersens sein Konzert. Da hörte man außer Schumanns „Pilgerfahrt der Rose" Pfitzners Kantate „Der Blumen Rache", ein noch musikalisches Werk für Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. Auch das Schumannsche wurde mit Klavier gegeben und kam gleich jenem ganz annehmbar heraus. Als Solosänger traten u. a. Claire Dux, Joseph Schwarz und Ludwig Wüllner in eigenen, stark besuchten Konzerten auf. Ein Urteil darüber würde auf die gewohnten Lobesphrasen hinauslaufen. Frau Dux geht nun nach dem Dollarlande; die Geschichte mit dem ihr ankonstruierten Staatsoperkontraktbruche scheint im Sande verlaufen zu sein. Der berühmte Paul Bender war ebenfalls da. Er sang u. a. Hugo Wolfs Tondichtungen nach Michelangelo. Unter den weniger Berühmten fiel der Schwede Einar Cajanus auf, ein guter Baritonist, der sich selber auf dem Klaviere begleitete und dazwischen sogar Solostücke spielte. Möge er sich in Zukunft auf sein Gesangsfach spezialisieren und da das Höchste zu erreichen suchen. Sonst wird er in den Abgrund des besseren Dilettantismus stürzen. Auch ein guter neuer Pianist wäre zu nennen: Alexander Arseniew. Er glänzt besonders in Werken Liszts, die er lebensprühend, virtuos vorzutragen weiß. Dagegen gelang seinem Fachgenossen Fritz Vogel besonders Tschaikowsky. Er spielte zudem mit Frieda Bredow auf zwei Klavieren Stücke von Sinding und Kaun. Des letzteren Klaviermusik fesselt sehr; sein schönes, auch pianistisch dankbares Klavierkonzert wird leider zu wenig beachtet.

Das Bühneninteresse konzentrierte sich im wesentlichen um die Staatsoper, die aber im steten Niedergange begriffen ist. Von dem einst so stolzen Baue bröckelt ein Stein nach dem andern ab. Selbst ein höchst „loyales" Berliner Blatt schrieb dieser Tage, daß es einsam würde um die Kunstgemeinde aus der Ära Hülsen. „Stern auf Stern erlischt, und wir beneiden Herrn von Schillings nicht um die Aufgabe, neue Lichter gleichen Glanzes anzuzünden." Das neueste Ereignis waren nun Festspiele mit deutschen Werken. Festspiele — sobald ein Theater ein paar Gäste kommen läßt, die naturgemäß das eingespielte, abgerundete Ensemble, also die künstlerische Wesenheit stören, hat man sie fertig! In dem Tohuwabohu einer Viermillionenstadt könnten aber selbst wirkliche Festspiele, „Festwochen" — oder wie man dergleichen Reklametricks nennen mag — irgendwelche besondere Aufmerksamkeit, geschweige denn Feststimmung erregen. Hier handelte es sich nun um ganz landläufige Vorstellungen, deren „Gäste" keineswegs den Braten fett machten. Eher den Kohl, weil sie eben in dem gewohnten Ensemble nicht eingespielt waren. Die gegebenen deutschen Werke gehörten alle der zeitgenössischen Literatur an — Schillings' „Mona Lisa", Humperdincks „Königskinder", Straußens „Frau ohne Schatten", Pfitzners „Palestrina", Schmidts „Notre Dame", Wolff-Ferraris „Susannens Geheimnis", Blechs „Versiegelt" usw. Auch Sekles' Schahrazade war darunter. Sie hatte kurz zuvor ihre Premiere, aber ebensowenig Glück wie Straußens „Frau ohne Schatten". Die Musik versagte. Da über die Uraufführung seinerzeit in unserem Blatte berichtet wurde, so können wir uns diesmal Raum und Mühewaltung ersparen. Eher wäre die Wiederaufnahme von Glucks „Iphigenie auf Tauris" von Wert gewesen, wenn man das alte Meisterwerk im Originale gegeben hätte. Statt dessen setzte man uns aber die Straußsche Übermalung vor, die natürlich ein gefälschtes Bild liefert. Auch paßte die hypermoderne Inszenierung nicht zu dem alten Stile. Drittens standen dann noch die Sänger der Aufgabe hilflos gegenüber. Am besten fand sich noch Lilli Hafgreen-Dinkela mit Glucks Art ab. Sie sang die Titelrolle. So mußte man sich schließlich doch an das retouchierte Orchester halten, das unter Schillings ausgezeichnet spielte. Wagner hatte schon recht, wenn er meinte, daß nichts Höheres geleistet werden könnte, wenn man sich an solch einer Tagesoper an sieben Abenden in ebensoviel disparaten Stilen herumtreiben müßte. Mein höchst bescheidener Platz kostete mich rund zwanzig Mark; neben mir saß die Inhaberin eines Milchgeschäftes auf ihrem Freiplatz — eine treffende Illustration zu der amtlichen Behauptung, daß für den Vertreter der ältesten deutschen Musikzeitschrift „beim besten Willen" keine Referentenkarte zu ermöglichen sei. Nun, der Geist der alten Ära ist hier wenigstens geblieben!

Druckfehlerberichtigung
zum letzten Berliner Musikbrief (2. Juni-Heft)
Es muß heißen: statt „Schwankoper Tosca"— „Schauoper Tosca". Statt „Hauptmoliosfigur" — „Hauptmotivfigur".

AUS KOPENHAGEN

Von William Behrend

Mit der tadellosen, nicht aber besonders hervorragenden oder anregenden Vorführung der „Neunten" Beethovens durch die Kgl. Kapelle schloß die Saison, in der sämtliche Beethovenschen Symphonien, teils durch die Kgl. Kapelle, teils durch die populären „Palaiskonzerte" Schnedler-Petersens aufgeführt wurden. Diese Doppeltheit schien ein bißchen des Guten zuviel, um so mehr, da noch dazu andere Dirigenten, einheimische wie fremde, mehrere Symphonien des Meisters aufführten. Jedenfalls wurde der Platz für andere, auch moderne symphonische Werke, dabei sehr beengt, und solche kamen eigentlich gar wenig vor. Nur der junge Paul v. Klenau brachte in einem „russischen" Konzert derartige größere Werke, die jedoch nicht eben neu oder ganz bedeutend waren (z. B. „Die Toteninsel" von Rachmaninoff). — Der „Dänische Konzertverein", seinem Programm treu, machte jedoch mit einheimischen Neuheiten bekannt, darunter ein Violinkonzert vom Dirigenten des Vereins P. Gram, von Mitnitzky gespielt, dem der virtuose Teil des Werkes mehr als der musikalische lag. — Der „Cäcilienverein" grub wieder eine alte dänische Oper hervor: „Lulu" von Fr. Kühlau, worin die Mischung von Weberscher und Mozartscher Art, so wie die nach der Entstehungszeit sehr brillante Orchestrierung namentlich interessiert. — Verdienstlich waren die Vorführungen des Gunna Breunings-Quartetts von Modernitäten von A. Schönberg und M. Ravel, obschon das Streichquartett des letztgenannten nach zwei schönen und wirkungsvollen Sätzen ziemlich abfiel und enttäuschte. In dem genannten Ensemble besitzt Kopenhagen ein wertvolles Unternehmen, das sich immer bessert und z. B. ganz gut mit dem „Buda-Pesther" Quartett, das uns zum ersten Male besuchte, den Kampf aufnehmen könnte. — Hoch über solcher Konkurrenz stehen dagegen noch immer die „Böhmen", selbst, nachdem sie sich „Czechoslovaken" nennen (jedoch nur mit kleinen Buchstaben unter ihrem altbewährten Namen). Mit ihrer Nationalmusik entzückten sie ebenso wie mit Beethoven und Schubert. — Von anderen Gästen wurde der ehrenwerte Hans Scharwenka mit Achtung gehört, und Edwin Fischer erweckte diesmal die Begeisterung, die er das vorige Mal weder beim Publikum

noch bei der Tagespresse erregen konnte. So eigenartig sind oft die Wege des Konzertlebens! Denn wahrhaftig spielte Fischer diesmal trefflich und äußerst persönlich (nicht zum mindesten bei einem Bach-Abend mit Streicherchor); dasselbe hat er aber ganz gleich im vorigen Winter getan! — Schluß der Konzertsaison bildeten drei Nikisch-Konzerte mit dem philharmonischen Orchester Berlins. Einen Genuß ersten Ranges bereiteten diese Konzertabende, wo so echt musikalisch musiziert wurde, und eine seltene Begeisterung beim Publikum lösten sie aus. Arthur Nikisch ist und bleibt ja der alte, und eine Musikerkörperschaft wie die „Philharmoniker", die so glücklich, nur auf die eine Aufgabe: Vollendung der orchestralen Konzertleistungen hinarbeiten können, besitzt Kopenhagen nun einmal nicht. Dagegen könnte wohl mit Recht gegen die Programme dieser Nikisch-Konzerte etwas eingewendet werden. Bei Konzerten mit so hohen Preisen, wie hier der Fall war — und trotzdem war der Saal fast jeden Abend voll —, dürfte das Publikum gegen Programmänderungen geschützt sein, und doch fanden solche an allen Abenden statt, und zweimal sogar im allerletzten Moment — mündlich vom Podium nach dem Anfang des Konzerts. Daß die deutschen Musiker im Augenblick nicht gern französische Musik präsentierten, war verständlich — wenn es sich auch hier doch um neutrales Ausland handelte — jedoch mußte das vorauszusehen sein, so daß die drei französischen Werke gar nicht annonciert wurden (um gleich wieder gestrichen zu werden). Und der Ersatz „Tristan"-Vorspiel mit angehängtem „Isoldes Liebestod" (als Orchesterstück ohne Sängerin) statt „Siegfried-Idylle" war für ein teures Konzert in einer großen Stadt nicht ganz passabel.

Rundschau

OPER

DANZIG Mit dem Mai ist auch wieder unsere Opernspielzeit im Stadttheater zu Ende gegangen. Ihre künstlerische Ausbeute war recht bescheiden. Aber es wäre ungerecht, die Kapellmeister Dr. Heß und Emil Driesen allein dafür verantwortlich zu machen. Ein Teil der Schuld ist jedenfalls in Mißverständnissen zwischen Orchester und ihren Leitern zu suchen. Von den Sängern sind das Heldenpaar Fritz Stein und Olga Bieselly an erster Stelle zu nennen. Was Stein an stimmlichem Glanze abgeht, wiegt der durch Fleiß und künstlerischen Ernst besonders ausgezeichnete Sänger durch seine stets verläßliche musikalische Sicherheit voll auf. Bedeutend vervollkommnet haben sich im Laufe des Winters die Baritonisten Fritz Bergmann und Erwin Michaels. Paula v. Kronau ist eine Koloratursängerin von großem Stimmumfang und hübscher Technik, leider war sie oft ungleich. Sehr schade ist es, daß Hilde Baumanns Bereitwilligkeit selbst in den gegensätzlichsten Rollen zu singen, hier so viel in Anspruch genommen wird. Ihr lieblicher Sopran verflacht so langsam aber sicher, während sie bei etwas mehr Selbstzucht und Beschränkung in ihren Aufgaben sich leicht weit über den Durchschnitt erheben könnte. Aus dem Spielplan verdienen die von Mottl bearbeitete „Norma" und die Pantomime „Klein Idas Blumen" von Klenau hervorgehoben zu werden. Als Gast erschien zuletzt Robert Hutt in den „Hugenotten". Hugo Sočink

KARLSBAD I. B. Das städtische Theater ist durch den kurörtlichen Betrieb veranlaßt, den Wünschen der Badegäste nach leichter musikalischer Kost entgegenzukommen, die Operette in den Vordergrund des Spielplanes zu schieben. Zur besseren Ausgestaltung guter Wiedergabemöglichkeiten werden die hervorragendsten „Stars" der Großstadt-Operettentheater als Gäste herangezogen, und so erscheint hier dieses seichte, leichtgeschürzte Genre in einer verdaulichen Aufmachung. Den Einheimischen werden aber auch einige Opern geboten, von denen „Tannhäuser", „Carmen" und „Mignon" mit Schmieter (von der Wiener Oper), Kammersängerin Schott-Urack, Susanne Jich (Prager Deutsches Theater), Ed. Erhard und Berta Syklosy (Prager Deutsches Theater) besonders hervorzuheben wäre. M. Kaufmann

MÜNCHEN Gewiß, Kunst und Musik sind international; dennoch ist es unnötig, auf deutschen Opernbühnen den Franzosen so unzeitige Referenz zu erweisen. Daß Frankreich bemüht wäre, auch deutsche Musik wieder zur Geltung kommen zu lassen, hat man bisher noch nicht bemerkt. Unser Nationaltheater, an das sich die Lebenshoffnungen so vieler deutscher Tonkünstler klammern, hat uns bereits einmal das Zuckerwasser der „Mignon" vorgesetzt und kürzlich die kokett-sinnliche Übersetzung der „Gretchen"-Episode, das Faustbilderbuch mit der Gounodschen Musik. Anspruchslose musikalische Gemüter fühlten sich wohl in dieser „Zugoper", summten die Walzermelodie befriedigt mit und beklatschten den Mausoleumseffekt von Gretchens Himmelfahrt. Professor Wirk auf der Szene, Hugo Röhr im Orchester und Kröller im choreographischen Teil haben diese Neueinstudierung besorgt. Im Mittelpunkte der Aufführung stand Jergers ironisch-dämonischer, beweglicher Mephisto, Nelly Merz war mehr blondzopfiges Gretchen als Marguerite, und Erb schwelgte als Liebhaber und Tenor. Aus anno dazumal hat man auch „Marthas" letzte Rose zum Wiedererblühen gebracht; Hauptgrund war wohl die Jagd nach einem lyrischen Tenor und das damit verbundene Gastspiel Emanuel Sarsky aus Stuttgart; gaumiges Singen und steife Tongebung ohne legato, schematisch im Spiel, somit eine Niete. Die köstliche Harriette aber von Marie Ivogün und J. Geiß als stelzbeiniger Lord Tristan stützten unter Friedrich Reischs gewandter Stabführung Marthas Rosenbusch. Nach 17jähriger Pause ist auch Wolfs „Corregidor" wieder der Bühne gegeben. Der episodenhafte Charakter des szenischen Aufbaues und der geringe Handlungsinhalt des vierten Aktes mögen wohl die Schuld tragen, daß diesem an musikalischen Kostbarkeiten überreichen Werke bisher kein Dauererfolg beschieden war. Szenische Umstellungen zugunsten einer dramaturgischen Verlebendigung nützten dem Werke überaus, und dank Bruno Walters hochmusikalischer, besonders im lyrischen Stimmungsgehalt vortrefflicher Wiedergabe erfreute sich diese Neueinstudierung eines vollen Erfolges. Eine Ehrenpflicht ist mithin gegenüber diesem, neben den „Meistersingern" und Cornelius' „Barbier" ebenbürdig stehenden Werkes erfüllt. Bei einer „Ringaufführung" ließ die Wiedergabe der „Götterdämmerung" als musikalische und technische Leistung gewertet zwar viele Wünsche unbefriedigt, zum Ereignis aber gestaltete sich die Siegfried-Ausdeutung Walter Kirchhoffs und Morenas ideale Verkörperung der Brunhilde. Solche Leistungen, geboren aus Tradition, haben sich die Verewigung ethischer Werke zum Ziel gesetzt. Ausgezeichnete Einzelmomente bot die „Siegfried"-Aufführung. Den sonnigen Helden sang zum ersten Male Otto Wolf, eine rhythmische und gesangliche Kunstleistung, die volle Bewunderung verdient, selbst wenn Wolfs dramatischer Gestus weder in Stimme noch Gebärde nicht so sehr im rein Heldenhaften liegt. Prächtig sang Bosetti ihren Waldvogel. Alles übrige verlief da und dort mit klanglichen Schönheitsfehlern im Rahmen des siebentägigen Opernbetriebes. Mit diesen Schmiedeliedern klang zugleich die Opernspielzeit 1919/20 tatenfroh und erfolgreich aus. Ferdinand Keyfel

PRAG So glänzend die künstlerischen Ergebnisse des diesjährigen deutschen Konzertlebens waren (s. Konzertbericht), so verhältnismäßig arm an großen Begebenheiten war der Spielplan unserer Deutschen Oper in der gleichen Berichtszeit. Schuld daran ist weniger die Theaterleitung, die, da unser Deutsches Theater ein Privatinstitut mit lächerlich geringer staatlicher Subvention ist, vor allem auf materiellen Gewinn der Vorstellungen sehen muß, als unser wie überall anderwärts durch Schieber und Kriegsgewinner verseuchtes Kunstpublikum, das das Haus bei Operettenvorstellungen in beängstigender Weise füllt, hingegen ernsten Kunstdarbietungen geflissentlich fernbleibt. Diese betrübende Erfahrung mußten unsere Theaterdirektion bei den drei bedeutenden Erstaufführungen der Saison machen, die darum wohl auch die einzigen blieben, — von Uraufführungen unter solchen Verhältnissen natürlich erst gar nicht zu reden —, nämlich bei der Graenerschen Oper „Don Juans letztes Abenteuer", bei d'Alberts „Toten Augen" und besonders bei Schrekers „Fernem Klang", über dessen Aufführung ich kürzlich ausführlicher berichtete. Der Niedergang der Opernpflege an unserer Deutschen Landesbühne, die seinerzeit unter Neumanns Direktion durch Maifestspiele und zyklische Aufführungen der Meisteropern Glucks, Mozarts, Wagners, Verdis usw. in ganz Deutschmitteleuropa Schule machte, ist um so bedauerlicher, als wir gegenwärtig ein Opernensemble haben, dessen Solisten zum großen Teile ersten Ranges sind, weil wir ferner ein Opernorchester unser eigen nennen, das dem berühmten Wiener Staatsopernorchester nur wenig nachsteht, und weil wir endlich in Alexander von Zemlinsky derzeit einen Operndirigenten besitzen, wie ihn unsere Deutsche Oper seit dem Weggange Leo Blechs nach Berlin nicht mehr hatte. Der Opernspielplan unseres Deutschen Theaters trug unter dem Zwange solcher Verhältnisse sonach nur den Haupterfordernissen der Repertoiroper und vor allem dem bescheidenen Kunstverstand und oberflächlichen Vergnügungsgeschmack des modernen Publikums Rechnung. Beachtenswerte Wiedereinstudierungen älterer Standwerke der Opernliteratur wurden nur bewirkt, wenn Anstellungsgastspiele dies erforderlich machten; immerhin gab es hierbei Gelegenheit zu prachtvollen Auffrischungen älterer Meisterwerke, von denen in letzter Zeit namentlich Beethovens „Fidelio" und die beiden Mozartopern „Don Juan" und „Zauberflöte" zu erwähnen sind. Daß Wagners Tondramen ab und zu im Spielplane erschienen, sei mit Genugtuung festgestellt; war doch Wagner immer der besondere Liebling des Prager Opernpublikums. Edwin Janetschek

ROSTOCK I. M. Das zweite Jahr der Ära Ludwig Neubeck war nicht nur eine Zeit bedächtigen Wiederaufbauens, sondern kraftvollster künstlerischer Betätigung, die eine Höhe erklomm, wie wir sie auch in der Vorkriegszeit kaum erlebt haben. Als Grundstock des Spielplans dienten: Bizet („Carmen"), d'Albert („Tiefland"), Puccini („Butterfly"), Verdi („Troubadour", „Traviata", „Aida"), Wagner („Holländer", „Tristan", „Meistersinger", „Ring") und Weber („Freischütz"). Der Friedensschluß erlaubte auch die Auferstehung des „Bajazzo" und der „Cavalleria rusticana". Mozarts sonnige „Figaro"-Komödie fehlte diesmal nicht. Als heitere Mitläufer gesellten sich zu ihr Aubers „Fra Diavolo" und Donizettis etwas verblichener „Don Pasquale". Die „Undine" wurde nach der Wiener Bearbeitung neu einstudiert. Eine edle Tat war die Wiedererweckung von Goetzens zu Unrecht vergessenen „Widerspenstigen". Die Weihnachtszeit wurde durch Pfitzners reizendes Spiel vom „Christelflein" verschönt. Anläßlich der Fünfhundertjahrfeier unserer Universität gab es Humperdincks anspruchslose Studentenoper „Gaudeamus", der dann als eigentliche Festaufführung die „Meistersinger" mit unserem verdienstvollen Baritonisten Fischer als Sachs und Schubert-Hamburg als Stolzing folgten. Der Versuch, Richard Straußens „Salome" mit eigenen Kräften darzustellen, gelang über Erwarten gut. Hanna Siebers bot in der Titelrolle eine vielversprechende Talentprobe. Den Höhepunkt der Spielzeit bildete die zweimalige Wiedergabe des „Ringes", der mit Ausnahme eines zufälligen Aushilfsgastspieles von unseren einheimischen Künstlern bewundernswert herausgebracht wurde. Überragend war die stilechte großzügige Brünhilde der Frau Jäger. Der „Tristan" in glänzender Festspielbesetzung (Gura-Hummel, Schubert, Zottmayr, Soomer) erstrahlte im Reichtum seiner ganzen Schönheit. Künneckes Singspiel „Dorf ohne Glocke" errang auch hier unter der persönlichen Leitung des Komponisten den verdienten Beifall, und sein Kollege Joh. Wendler hatte mit der hier uraufgeführten „Victoria regia", einem harmlosen Geschichtchen von Blumen und Liebe, nicht weniger Glück. Die Hauptlast der Stabführung ruhte im Winter auf den Schultern unseres jungen tatkräftigen Kapellmeisters Mechlenburg, neben ihm wirkten erfolgreich Dr. Reipschläger und Reise, gelegentlich griff auch Direktor Neubeck selbst zum Taktstock. Allseitige Anerkennung errangen sich die am Sonntag vormittag veranstalteten Morgenfeiern über das deutsche Lied, einheimische Tonsetzer, Humperdinck, R. Strauß u. a. In der Nachspielzeit kam ausschließlich die Operette, die im Winter nur vereinzelt („Zigeunerbaron", „Faschingsfee", „Schönste von Allen") auftauchte, zu Wort. Wir wollen uns über dieses sommerliche Satyrspiel nicht beklagen, zeigt es uns doch gerade durch den Kontrast die ganze Größe des vorangegangenen ernsten Kunstschaffens. Dr. Gustav Struck

WIESBADEN Unsere Oper hatte in der zweiten Hälfte der Spielzeit durch die andauernde Krankheit des ersten und besten Tenors Fritz Scherer (keiner von den ersten besten, sondern ein wirklich stimmbegabter und intelligenter Sänger und Darsteller auf lyrischem Operngebiet) mit manchen Schwierigkeiten zu kämpfen: es mußte immer wieder für „Ersatz" gesorgt werden, — und man weiß, was das heutzutage zu bedeuten hat. Als Heldentenor wächst Kr. Streit mehr und mehr in die Aufgaben hinein: sein „Stolzing", „Siegfried", „Tristan" entbehren wohl noch des höheren poetischen Schwunges, dagegen „Masaniello", „Eleazar", „Tieflands-Pietro" usw. haben allgemein befriedigt. Von den sonstigen Mitgliedern der Oper steht von früher her Gabriele Englerth als erste dramatische Sängerin in vorderster Reihe; allgemein beliebt ist — und mit Recht — die „jugendlich-dramatische" Frl. Geyersbach; für Opernfiguren von einem gewissen problematischen Charakter, wie „Salome", „Rosenkavalier", „Mona Lisa" und ähnliche, zeigt Frl. Bommer eine besonders scharfe Gestaltungsweise; feinstimmig und lieblich singt die Soubrette Frau Müller-Reichel; und die schönste und wärmste Stimme besitzt wohl die Altistin Lilly Haas: eine famose „Fricka", „Fides", „Amneris", „Brangäne", doch auch im „komischen Alten"-Fach sehr verwendbar. Es sind damit, und mit den beiden trefflichen Baritons Geisse-Winkel und Andra, und Bassist Kipnis die „Sterne" unsrer Oper genannt. Das Repertoire war, wie schon aus den hier angeführten Rollen zu ersehen, auf den allgemein üblichen Ton abgestimmt. Von neueren Werken kam nur J. Wendlands „Das vergessene Ich" zur Einstudierung. Diese Oper hatte ein unverdientes Schicksal: sie wurde, wie es in der Theatersprache heißt, „rasch hintereinander einmal aufgeführt". Doch, die Wahrheit zu gestehen: auch noch ein zweites Mal; dann aber Lied am Ende — trotz des heitern Librettos und der netten, witzigen Musik. Warum? Prof. Otto Dorn

KONZERT

DANZIG Zu den schwierigsten Aufgaben eines Künstlers gehört es oft, die Eigenart seiner Begabung und damit auch ihre Grenzen zu erkennen. Gewiß ist es, ganz allgemein betrachtet, vom Opernpult in den Konzertsaal nur ein Schritt. Ihn erfolgreich zu machen, wird aber stets nur dem gelingen, der innerlich mehr zur stilistischen und klanglichen Feinnervigkeit neigt, als zum breiten oft mehr äußerlich gerichteten dramatischen Pathos. Darin liegt auch die Begründung für die großen Bedenken, die V. W. Schwarz als Konzertdirigent hervorruft. Wenn sie nicht einstimmig geäußert werden, so erklärt sich das aus den örtlichen Verhältnissen: seit Jahren fehlt im Winter die Möglichkeit, den Maßstab für symphonische Leistungen auf der Höhe zu erhalten, nennenswerte Vergleichsmöglichkeiten waren ebenfalls nicht gegeben, und die Zoppoter Kurgartenkonzerte im Sommer bewirkten unter solchen Umständen eine weitere Verflachung in den Ansprüchen bei der Wiedergabe symphonischer Werke. Wenn an der Richtigkeit dieser Beurteilung der ausgesprochen opernmäßigen Begabung dieses Dirigenten noch Zweifel möglich gewesen wären, so müßten sie angesichts der wohlgelungenen Aufführung der „Schöpfung" sowie besonders der dramatisch wirksamen Wiedergabe des Schlußsatzes der „Neunten" durch Schwarz verstummen. Nichts wäre dagegen verfehlter, als mit diesen Leistungen die Notwendigkeit zu begründen, diesem Künstler für unser Konzertleben künftig eine beherrschende Stellung einzuräumen. So wie die Verhältnisse nun einmal bei uns liegen, wird nur der freie Wettbewerb zu einer Hebung unseres Konzertlebens führen können. Verfeinerte musikalische Kultur bedarf der Entwicklung, ob es nun gilt sie zu erringen oder auch nur wiederzugewinnen. Bezüglich der auswärtigen Künstler macht sich infolge der Einseitigkeit eines neuen Unternehmers ein recht unerwünschtes Überhandnehmen der Konzerte von Bühnensängern bemerkbar. Claire Dux sei hiervon ausdrücklich ausgenommen. In glänzender Disposition spielte Frau Kwast-Hodapp u. a. kleinere Stücke von Reger und besonders die Chaconne von Bach-Busoni. Weitere Eindrücke in sonstigen Konzerten erhoben sich nicht über den Durchschnitt. Hugo Socnik

FRANKFURT A. M. Mit einer imposanten Abschiedsfeier für Willem Mengelberg hat die Konzertsaison 1919/20 ihren Abschluß gefunden. Sie wurde am 19. November 1919 verheißungsvoll mit der Uraufführung von Waldemar von Baußnerns „Das hohe Lied vom Leben und Sterben" für großes Orchester, Orgel, gemischten Chor und Einzelstimmen durch den Cäcilienverein und Liederkranz unter Leitung des Komponisten eröffnet. Das Werk darf als Baußnerns reifste und hehrste Schöpfung bezeichnet werden. Chor und Orchester (Opernhausorchester), sowie die Solisten (Frau Mientje Lamprecht von Lammen, Rosy Hahn, Anton Kohmann und Karl Rehfuß) gaben ihr Bestes und gestalteten das Erlebnis dieser Uraufführung zu einer reinen Feierstunde. Der Erfolg war ungeheuer. — Durch Vermittlung der „Neuen Gesellschaft für Kunst und Literatur" machte uns der Mannheimer Kapellmeister Max Sinzheimer mit zwei hervorragenden Schöpfungen der modernen Kammersinfonie bekannt: Arnold Schönberg, Kammersinfonie Op. 9 für 15 Soloinstrumente und Franz Schreker, Kammersinfonie in einem Satz für 23 Soloinstrumente. Ist Schönbergs Arbeit fraglos sehr interessant, so ist Schrekers Werk das verständlichere. Beide Aufführungen fanden warme Aufnahme. — Am 23. Januar 1920 führte der „Rühlsche Gesangverein" unter Leitung des Kapellmeisters Oscar von Pander das „Requiem" Op. 5 von Hector Berlioz auf. Das Tenorsolo hatte Herr John Gläser vom Opernhaus übernommen. Die Chöre klangen frisch und rein, und die Aufführung hinterließ tiefen Eindruck. — Der eifrige Kämpfer für Gustav Mahler, der Leiter des Cäcilienvereins, Herr Willem Mengelberg, benutzte das Konzert am 16. Februar 1920, um die Frankfurter mit des stillen Dulders Schöpfung „Das klagende Lied" bekannt zu machen. Das erschütternde Werk fand eine vollendete Wiedergabe unter Mitwirkung von Eva Bruhn (Sopran), Eva-Katharina Lißmann-Jekelius (Alt) und Ludwig Ruge (Tenor). Am selben Abend hörten wir Bruckners „Te Deum", — die Baßpartie sang Alfred Stephani — das reichen, herzlich-warmen Beifall fand. Der Vollständigkeit halber sei die konzertmäßige Aufführung einiger Szenen aus Wagners „Parsifal" unter Leitung Josef Leimeisters genannt, in der Erik Wirl die Titelrolle: Frau Gentner-Fischer die Kundry und Johannes Bischoff (Darmstadt) den Gurnemanz sang. — Eine weihevolle Aufführung erlebte Beethovens „Missa solemnis" durch den Rühlschen Gesangverein (Dirigent Oscar von Pander-Darmstadt) unter Mitwirkung von Beatrice Lauer-Kottlar, Maria Philippi, Antoni Kohmann und Julius Schüller am 19. April 1920. — Das Opernhaus veranstaltet 6 Volkskonzerte, von denen uns das letzte mit Rudi Stephans „Musik für großes Orchester" bekannt machte, ein Werk, das im wesentlichen auf drei äußerst markante Themen aufgebaut, unter Gustav Brechers sicherer Leitung verheißungsvoll erklang. Leider ist der Komponist, der dazu berufen erschien uns aus dem Stildilemma der Modernen zu befreien, ein Opfer des Weltkrieges geworden. — Wie ich eingangs schon sagte, bildete ein feierliches Abschiedskonzert, dessen Grüße mit einem baldigen „auf Wiedersehen" vereint waren, den Abschluß. Willem Mengelberg, der 13 Jahre lang die Konzerte der Frankfurter Museums-Gesellschaft und des Cäcilienvereins geleitet hat, dirigierte eine selten einheitliche Aufführung der herrlichen Mahlerschen II. Symphonie in C-Moll, der Auferstehungssymphonie. Fräulein Meta Reidel sang das Altsolo „Urlicht" mit hingebungsvoller, warmer Altstimme, frei schwang sich Frau Elise Menagé Challas' klarer Sopran über den zart ausgeglichenen Chor des Cäcilienvereins. Unser Opernhausorchester glühte in der satten Farbenskala der feinen Partitur. Der Eindruck war tief und nachhaltig und verlieh der Saison einen wehmutvoll-erhabenen Abschluß. Willy W. Göttig

GERA In ihren Symphoniekonzerten berücksichtigte die Reußische Kapelle neben den Klassikern, Mahler (vierte), Thomassin (A-Moll), Klose („Leben ein Traum"), Bruckner (sechste) und brachte an Ouvertüren Cherubinis „Medea", Scheinpflugs Lustspiel, Beethovens „Egmont", Webers „Euryanthe" und Pfitzners „Käthchen". Kapellmeister Mittler vom hiesigen Theater erregte Interesse mit seinen Orchestervariationen über ein Schubertthema, sowie mit Liedern und Kammermusik. Solistisch waren Kapellmitglieder tätig. Laber leitete mit gediegener Künstlerschaft.

Die Kammermusik von 3 auf 5 Abende ausgedehnt, unter Leitung Hofkonzertmeister Blümles, brachte Streichquartette von Beethoven (F-Moll) und Grieg (G-Moll), Schumanns Klavierquartett und Mrazeks Es-Dur-Quintett; Trios von Beethoven, Dvorak, Schubert, Mozart und Brahms. Neben klassischen Sonaten für Violine und Violoncello war die Brahmssche Klarinettensonate Es-Dur bemerkenswert, von Kammermusiker Melotte mit weichem Ton und feinem Verständnis geblasen. P. Müller

KARLSBAD I. B. Wenn auch die Auslese in der vorübergezogenen Karlsbader philharmonischen Saison gegen frühere Jahre weniger ergiebig an Neuheiten symphonischer Werke war, enthielten die

Darbietungen immerhin noch genug Interessantes, den Zuzug zu den Veranstaltungen im Hochgange zu erhalten. Das mit über 60 vorzüglichen Musikern besetzte städtische Orchester unter der gediegenen Führung des Musikdirektors Robert Manzer, brachte fein ausgefeilte, stilvolle Wiedergaben heraus und fand besonders Bruckners „Vierte" und Kauns Symphonie Nr. 3 (diese sollte ursprünglich hier zur Uraufführung gelangen) begeisterte Aufnahme. Mehr als nur freundliche Aufnahme fand H. H. Wetzlers Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt". Mit zaghaftem Beifalle wurde Debussys verwässertes „La mer" und Rymsky-Korsakows nur äußerlich effektvolle „Scheherazade" bedacht. Besser sagte Schillings beachtenswertes Vorspiel zu „Ingwelde" und Straußens Es-Dur-Serenade für Blasinstrumente und Kontrabaß zu. Solistisch traten auf: die vortreffliche Pianistin Marg. Wit, die Geigerin Bartfeld, Konzertsängerin Reichner-Feiten und Bariton Ed. Erhard.

M. Kaufmann

MÜNCHEN Die Wogen der Konzertflut haben sich trotz sommerlicher Abendschwüle noch immer nicht geglättet. Aus dem Vielen sei nur Neues hervorgehoben. Von Reznicek hörte man die ziemlich stillose F-Moll-Symphonie. Hugo Kauns E-Moll-Symphonie (Op. 96), voll schmerzlicher Chromatik und romantischen Pathos', effektvoll in der Instrumentation, scheint eine verkappte Programmusik zu sein. Erstaufgeführt war auch Friedrich Hegars Konzert für Cello und Orchester (Op. 44), ein Werk, das wegen seiner meisterlichen Form, melodischen Frische und rhythmischen Strammheit der Feder des 76 jährigen Komponisten alle Ehre macht. Der Palmsonntag hatte eine recht matte Aufführung der „Matthäus-Passion" gebracht. Im Anschluß sei Otto Taubmanns „Deutsche Messe" genannt; auf die bisherigen Berliner Lobeskritiken hin enttäuschte das Werk; zwar ist die Handhabung der Mittel, auch kontrapunktisch, wohl gelungen, doch ansonsten ist zu viel Aufwand für den schwächlichen Inhalt gemacht, ein Zwiespalt mit den lithurgischen Gesetzen der Missa ist erkennbar, und in seiner Kompliziertheit ist der Rest Langeweile. Bruno Walter, Hans Pfitzner und Eberhard Schwikerath waren die Leiter dieser Orchester- und Chorkonzerte. Mit einer geradezu glänzenden Wiedergabe hat der Bachverein unter Dr. Landshoff Händels jugendstarkes Oratorium „L'Allegro, il Pensiero ed il Moderato" der Vergessenheit entrissen. In Solistenkonzerten hörte man endlich wieder einmal die geniale Pianistin Alice Ripper, die wie keine andere jene ruhende Technik, jenen farbenfeinen Klavierton besitzt, um in der Größe leidenschaftlichen Impulses den Lisztschen Geist stets aus neuem Augenblicksbildern sprechen zu lassen. Unsere Opernsubrette Marie Ivogün schwang sich in einem zwar recht scheckigem Sommerprogramm mit ihren Trillern und Koloraturen in sonnige, wonnige Höhen. Paul Bender gab in gewohnter Meisterschaft einen „geistlichen Liederabend", dem man zugleich wunderbar registrierte Orgelvorträge durch Professor Ludwig Meier verdankt und die Uraufführung einer, die moderne Orgelliteratur bereichernden Cis-Moll-Passacaglia von Gustav Geierhaas. Der Versuch, Hugo Wolfs gesamtes „italienisches Liederbuch" als Zyklus in Wechselgesängen aufzuführen, gelang nur zum Teil. Durch die Verschiedenheit künstlerischer Auffassungen wurde die lyrische Einheit zerrissen und der Eindruck eines gesungenen Frage- und Antwortspieles erweckt. Gretl Stückgold war die feinsinnige Künderin einzelner Stimmungsphasen, und Friedrich Brodersen ist einer der wenigen Bühnenkünstler, die Hugo Wolf zu „singen" vermögen. Michael Raucheisen bot, wie immer, reinste Begleitungsmusik, eine Kunst, die immer noch, auch kritisch zu wenig gewürdigt wird.

Ferdinand Keyfel

NORDHAUSEN Auch im vergangenen Winter blühte unser Musikleben. In den sechs Symphoniekonzerten des Städtischen Orchesters (Leitung: Hans Maier) kamen neben einem Wagnerabend Haydn, Schubert, Weber, Liszt und Smetana zu Gehör, dazu Tschaikowskys Pathetique und Bruckners 3. Symponie. Sogar eine Uraufführung gab es: Herr Schultz-Stegmann aus Quedlinburg führte seine melodiefreudige, in bewährten Bahnen wandelnde 2. Symphonie (H-Moll) auf. Ein Abend war den alten Meistern gewidmet und brachte Concerti grossi von Corelli (Nr. 8) und Händel (Nr. 12), daneben Bachs Doppelviolinkonzert (D-Moll) und das B-Dur-Violinkonzert von Stamitz. Als Solistin glänzte in meisterlichem, stilgerechtem Spiel Jeanne Vogelsang, im Bachkonzert durch Hans Maier sekundiert, der bei einem Sonderkonzert solistisch mit Bruchs G-Moll-Konzert auftrat. Sonstige Solisten waren Alice Haßler-Landolt, die zwei Klavierkonzerte, von Mozart Nr. 24 und von Liszt Nr. 2, recht unvollkommen zu Gehör brachte, sowie Theodora Bandel mit einer schon verblühenden Altstimme. — Der Konzertverein hatte, abgesehen vom ersten Konzert, in dem allerdings Luise Gmeiner pianistisch glänzte, große Abende: Sigrid Hoffmann-Onegin riß ihre begeisterten Zuhörer mit sich fort, Hans Pfitzner erschien mit der Sonate Op. 27, von Wollgandt trefflich unterstützt, während Gertrud Meinel den Pfitznerschen Liedern mancherlei schuldig blieb. Sondershäuser Künstler mit Corbach an der Spitze boten Quintetté von Beethoven und Mozart und ein Quartett von Haydn in vortrefflicher Ausführung, zuletzt erspielte sich Claudio Arran rasch alle Sympathien. — Drei Kammermusikabende veranstalteten Kapellmeister Hans Maier (Violine) und seine Gattin Emmy Maier-Graue (Klavier), im ersten hielt Dr. Stephani, Eisleben einen Vortrag über Beethoven, im letzten wirkte Albert Fischer-Sondershausen mit. Diese Bereicherung unseres Musiklebens fand dankbare Aufnahme. — Auch die Dekovor erschien auf dem Plan: Olga Band-Agloda verkörperte Wagnersche Frauengestalten, das Zilchersche Volksliederspiel wurde leider durch einen bunten Liederabend ersetzt, und Ernst Rieder-München erzielte mit Löweballaden viel Beifall. — Der Frühsche Gesangverein unter Musikdirektor Lindenhan führte am Bußtag Bachs Johannespassion anerkennenswert auf, unter den Solisten ragte der Evangelist Paul Bauers hervor. Liszts „Heilige Elisabeth" steht uns noch bevor.

Dr. Reichel

PRAG Das Ergebnis der abgelaufenen deutschen Konzertzeit kann als glänzend bezeichnet werden. Nicht nur in rein künstlerischer Hinsicht standen die gebotenen Konzerte auf ansehnlicher Höhe, sondern auch die Fülle der künstlerischen Leistungen stellt heuer einen Rekord dar, indem die Zahl deutscher Konzertveranstaltungen das halbe Hundert überschritt. An der Spitze standen die Veranstaltungen der Konzertdirektion Dr. Wilhelm Zemánek mit 36 Konzerten; deren bedeutendste waren die 6 Kammermusikabende des Rosé-Quartettes, 4 Schönberg-Abende, 2 Konzerte der genialen Wundergeigerin Erna Rubinstein, 2 Klavierabende Rosenthals, die Liederabende Kammersänger Steiners, Duhans (Wien) und des Prager Opernsängers Klein. Man darf dem nächsten Saisonprogramm dieser selten erfolgreichen und rührigen Konzertunternehmung mit Spannung entgegensehen. Hochbedeutsame künstlerische Ereignisse waren die von der deutschen Theaterleitung veranstalteten (5) philharmonischen Konzerte unter Zemlinskys genialer Leitung, die der klassischen, neuzeitlichen, und ganz modernen Symphonieliteratur in gleicher Weise Rechnung trugen, und deren letztes (6.) Konzert uns noch die Schönbergschen „Gurrelieder" bescheren soll. Auch

unser Kammermusikverein verstand es, in den wenigen Konzertabenden des verflossenen Konzertjahres seinen alten glänzenden Ruf zu wahren und seine Veranstaltungen zu musikalischen Festen zu machen. Ebenso trefflich beraten wie erfolgreich war ferner der neugegründete Volksbildungsverein „Urania" mit seinen musikalischen Unternehmungen (Kammermusik, Solistenkonzerte, musikalische Vorträge usw.); die Musikveranstaltungen dieses Vereines verdienen schon wegen ihrer volkstümlichen Aufmachung uneingeschränktes Lob. Unsere Gesangvereine, besonders die gemischten Chorvereine, zeigten sich ihrer Bedeutung für das Prager deutsche Musikleben voll bewußt; größere Konzerte boten der Deutsche Singverein unter Paul Stuiber, der Prager deutsche Männergesangverein (gemischte Chorabteilung) unter Alexander von Zemlinsky und der Männerchor des Deutschen Volksgesangvereins unter Josef Seifert; letzterer Verein hat gegenwärtig unter den Männerchören die unbestrittene Führung, da deren Mehrzahl ein leider tatenloses Scheindasein fristet. Von besonderen Konzertveranstaltungen erwähne ich nur noch die 3 Konzerte unseres deutschen Lehrerinnenseminars, von denen 2 der klassischen Kanonliteratur gewidmet waren, während das eine Professor Bezecny, der treffliche musikalische Führer dieser Anstalt mit einem prächtigen Sonatenabend (Beethoven Brahms Dukas Liszt) als vorbildlicher Klavierkünstler selbst bestritt. Die uns zu Beginn der heurigen Konzertsaison verhießenen 20 Abonnementskonzerte der neugebildeten Prager Orchestervereinigung, die auch in populären Sonntagssymphoniekonzerten hätte auf den Plan treten sollen, unterblieben bis aur das erste, weil sich die Vereinigung bald nach ihrer Gründung wegen mangelnder Teilnahme weiterer Kreise an ihrem materiellen und künstlerischen Schicksal auflöste. Edwin Janetschek

VERDEN (ALLER) In einer Folge von drei Konzerten versuchte der Oratorienverein unter der musikalischen Leitung des Domorganisten Deetjen daselbst, eines Schülers von Professor Karl Straube-Leipzig, ein umfassendes Bild von dem Schaffen Bachs nach dreien seiner wichtigsten Seiten zu geben, wie es in Niedersachsen sowohl noch kaum, am allerwenigsten an mittleren und kleineren Plätzen — Verden zählte vor dem Kriege gut 10 000 Einwohner — geboten worden ist. Es waltete dabei die Absicht vor, inmitten einer Zeit, deren geistiges und gesellschaftliches Leben allerorten Verfallzeichen erkennen läßt, durch möglichst stilreine Aufführungen das erhabene Bild dieses Lebenswerkes in seiner ganzen Größe, umgeben von dem ganzen Geheimnis seiner zugleich niederschmetternd und emporreißend-läuternd wirkenden Gewalt und seiner anziehenden Unnahbarkeit, aufzurichten. In einem Orgelkonzerte führte Domorganist Deetjen auf der 1916 von Adolf Hammer (Furtwängler & Hammer) in Hannover erbauten, die Bedürfnisse der modernen Bachinterpretation ganz besonders berücksichtigenden Orgel (3 Manuale, 55 Stimmen, sämtliche modernen Spielhülfen) Präludium und Fuge in Es-Dur und Fantasie und Fuge in G-Moll aus nebst vier zum Teil seltener gespielten Choralbearbeitungen aus dem „Orgelbüchlein". Von Professor Max Seiffert-Berlin auf dem Klavier begleitet, sang die Sopranistin Liesel Ehrhardt-Hannover sechs Lieder aus dem Schemellischen Gesangbuche. — Ein zweiter Abend war der Orchester- und Kammermusik gewidmet. Die zum Teil durch auswärtige Mitwirkende verstärkten Verdener Kapellen führten unter Leitung des Domorganisten Deetjen und mit Unterstützung durch Professor Dr. Max Seiffert-Berlin im Cembalopart das 4. (G-Dur) und 2. (F-Dur) Brandenburgische Konzert aus. Das Concertino des 4. wurde bestritten von den Herren Cornelius Kropholler-Bremen (Violine), Professor Dr. Kratzi-Bremen (1. Flöte) und Konzertmeister Sauermilch-Bückeburg (2. Flöte). Herr Kropholler spielte außerdem die 6. Sonate in E-Dur für unbegleitete Violine, indessen die beiden Flötisten zusammen mit einem Violoncello die dreisätzige Triosonate in G-Dur ausführten und Luise von Festenberg-Pakisch-Berlin viele von Professor Dr. Max Seiffert bearbeitete Schemellilieder, vom Bearbeiter auf dem Klavier begleitet, vortrug. — Den Höhepunkt der Konzertfolge bildete eine Aufführung der Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes. Die Sopranpartien hatte Luise von Festenberg-Pakisch-Berlin übernommen, die des Alt Hedwig Rode-Osnabrück, die Rolle des Evangelisten und die lyrischen Tenorpartien sang Erwin Zingel-Berlin, die Christuspartie A. R. Herzen-Müller-Berlin, die kleineren dramatischen und die lyrischen Baßpartien Hans Zimmermann-Bremen. In die Ausführung des Continuo teilten sich Professor Dr. Max Seiffert (Klavier) und Frl. Tilla Badenhop-Hannover (Orgel); die Gesamtleitung lag in den Händen des Domorganisten Deetjen. — Der Besuch der Aufführungen, zumal der letzten, auch von auswärts rechtfertigt die Hoffnung, daß den künstlerischen Interessen und dem musikalischen Leben gerade auch des flachen Landes und der kleineren Städte in der näheren und ferneren Umgebung Verdens neue Antriebe und neue Maßstäbe aus diesen unter kleinstädtischen Verhältnissen nur mit großer Mühe zu bewerkstelligenden Konzertvorführungen erwachsen sind, und daß gerade durch dies provinzielle Bach-„Fest" (wenn man diesen etwas anspruchsvollen Titel dafür wählen darf) solche Kreise mit der Kunst des Altmeisters ausgiebig in Berührung gebracht sind, die durch Veranstaltungen in größeren Städten nur schwer oder gar nicht erreicht werden.

WIESBADEN In den Sinfoniekonzerten des Theaterorchesters (unter Franz Mannstädts Direktion) wurden letzter Zeit noch aufgeführt: die klangphänomenale „Kammersinfonie" von F. Schreker; die vortrefflich gearbeitete und erfindungsreiche „D-Moll-Sinfonie" von P. Graener; G. Mahlers „Vierte Sinfonie", und Berlioz' effektvolles, nur in einzelnen Teilen schon etwas abgeblaßtes Standwerk „Fausts Verdammung". Womit nur das seltener gehörte genannt sei. Die Ausführung stand auf bemerkenswerter Höhe. Ebenso — was im Kurhaus unter Schurichts Leitung geboten wurde: hier war Mahler Trumpf: seine 5. (Auferstehungs-) Sinfonie, die vom Trauermarsch beherrschte, minder bedeutende 3. Sinfonie und „Das Lied von der Erde" — kamen wiederholt, das zweitemal in Form einer „Mahler-Woche" mit großem Beifall zu Gehör. Von sonstigen neueren Werken interessierten: die Alpensinfonie von Strauß (obschon sie diesmal nicht so zündete wie bei ihrem ersten Erscheinen); die „Mozart-Variationen" von M. Reger, und als Allerneuestes: eine Ouvertüre (Lebenstanz) von L. Windsperger, die in ihrer herben männlichen Sprache nach Form und Anlage manch Eigenartiges bringt; sinnlich wärmer empfunden, klangschwelgerischer — wirkte eine Sinfonie von Raoul Koczalsky, der auch ein brillantes Klavierkonzert seiner Komposition selbst zur Ausführung brachte. Der Cäcilienverein — ebenfalls unter Schurichts Leitung — erfreute um Ostern durch eine wohlgelungene Wiedergabe des „Deutschen Requiems" von Brahms. Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" blieb das Bemerkenswerteste ein Kompositions-Abend des schon zuvor genannten Tonkünstlers L. Windsperger. Es war der virtuos geschulte, erzmusikalische Kölner Geiger Max Strub, der seine Kunst für diese neuen Werke „Improvisationen", „Intime Melodien", „Konzertstück" — einsetzte: mit besonderem Erfolg für das letztgenannte, lebensvolle und kraftschwellende Werk. Weniger gefielen die Lieder

Windspergers, welche allerdings aber auch eine sehr fragwürdige Wiedergabe erfuhren. — An einer großen Anzahl von Einzelkonzerten außerhalb dieses Ringes unsrer vier Haupt-Konzert-Institute fehlte es nicht. Es seien nur kurz erwähnt: ein Klavierabend des vornehm empfindenden Münchener Pianisten Prof. Ed. Bach; die Liederabende des seit kurzem hier ansässigen vielseitig begabten Sängers Georg Kalkum; ein „Mozart-Abend" unseres einheimischen, feinsinnigen Pianisten V. O. Maeckel; ein Kammermusik-Abend des hiesigen „Lindner-Quartetts", wobei sich der Primgeiger als ein trefflicher Bach-Spieler offenbarte; ein Kammermusik-Abend des neu begründeten „Wiesbadener Trios" — die Herren Mannstädt, Victor und Brückner — der mit Brahms und Tschaikowsky sehr glänzend abschnitt. Daneben noch Jubel-Abende von Knote, Elly Ney, Koczalsky usw. Was will man mehr! —

Prof. Otto Dorn

Besprechungen

Niemann, Walter, Brahms. Verlegt bei Schuster und Löffler, Berlin und Leipzig. (Preis geheftet 25 M., gebunden 32 M.)

Die rühmlichst bekannte Musikbücherei des tatenfrohen Verlages Schuster und Löffler ist um einen stattlichen Band vermehrt worden. Walter Niemann, aus dessen wissensreicher Feder wir die beiden Bände „Die Musik der Gegenwart" und „Meister des Klaviers" besitzen, hat es unternommen, des norddeutschen Meisters Johannes Brahms Leben und Schaffen aufzuzeichnen. Es gibt eine unendlich reichhaltige Brahmsliteratur; wozu also noch ein Buch über Brahms? Niemann beantwortet diese Frage im Vorwort selbst: Einmal fehlte es an einer einbändigen Biographie, und dann waren zweitens die bisher erschienenen Lebensbeschreibungen entweder kritiklose Brahmsverhimmelungen oder -verdammungen. Diese beiden Kardinalfehler (in die die meisten Biographen verfallen) hat Niemann gänzlich vermieden. — Das umfangreiche Buch — 430 Seiten — geleitet uns zunächst durch Brahms' wanderfrohes Leben. In glänzender Darstellung erleben wir die Lehr- und Wanderjahre, genießen wir die Ruhe und den Frieden der Wiener Meisterzeit, werden wir Zeugen der tiefen Trauer, die der Tod auslöst. Ein liebevoll gezeichnetes Charakterbild schildert den Menschen, Pianisten, Dirigenten und Lehrer Brahms. — Mit großem Verständnis, feinem Stilgefühl und echt künstlerischer Kritik behandelt der zweite Teil Brahms' Schaffen und schließt die Tore auf zum Paradies reinsten Genießens der Instrumental- und Vokalschöpfungen des hehren Meisters.

Ein Buch, fesselnd und packend, belehrend und führend, das zu den besten seiner Art gehört. Keine trockene Historienschreiberei, sondern blühend-lebende Griffelkunst.

Dr. Kayl Blessinger. Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung. — Dr. Benno Filser Verlag, Stuttgart.

Der Verfasser des Buches schreibt eine gewandte Feder. Dabei hat er tiefe Einblicke in das musikalische Leben unserer Zeit getan und er versteht es, die Entwicklung der jetzt akut gewordenen Probleme in klaren Strichen im ersten Abschnitt seines Buches darzustellen. Im wesentlichen hätte dieser Abschnitt kürzer, gedrängter gestaltet werden müssen, da er, gewissermaßen die Einleitung darstellend, allein 46 des 140 Seiten starken Werkes umspannt. Im zweiten Abschnitt werden die Probleme der Gegenwart mit großer Sachkenntnis treffend analysiert. Es wird, wo Gutes sich zeigt, uneingeschränktes Lob gespendet; andererseits aber scheut der Verfasser die schärfste Geißelung der Mißstände im Musikleben unserer Tage nicht. Die Einwirkung der Café-, Kino- und Bierkonzerte wird ebenso treffend gekennzeichnet, wie der sinnliche Taumel des modernen Operettenkitschs verdammt wird. Ob die im dritten Teil gemachten Vorschläge zur Beseitigung der herrschenden Übelstände durchgeführt werden können und ob sie den gewünschten Erfolg hätten, erscheint sehr zweifelhaft. Die Kitschfabrikanten verfügen leider in ungeahntem Maße über die Instinkte der Massen. Für die schlechteste Operette ist Druckpapier da; die beste Sonate oder Oper bleibt wegen Papiermangel ungedruckt. Zur Verwirklichung der Volkskonservatorien werden in den nächsten — sagen wir ruhig — Jahrzehnten die Mittel fehlen. Ein Verdienst des Buches ist es auf jeden Fall, daß es die Krebsschäden sehr rücksichtslos bloßlegt und allein deshalb erscheint es mir lesenswert. Mancher wird dadurch angeregt werden, an seinem Teil mitzuarbeiten an der Gesundung des musikalischen Lebens.

Leopold Mozart: Reiseaufzeichnungen 1763—1771.

Im Auftrag des Mozarteums zu Salzburg zum ersten Male vollständig herausgegeben von Dr. Arthur Schurig. Verlag Oscar Laube, Dresden, Wettinerstr. 15. Preise: 60,—, 750,— und 300,— Mark.

In den hier zum ersten Male vollständig veröffentlichten Reisetagebüchern von Leopold und Marianne Mozart wird dem Mozartforscher und Freund ein Quellenbuch an die Hand gegeben, wie er es sich ideeller nicht denken kann. Was noch keine Mozartbiographie enthält, erfahren wir hier aus den ganz genau datierten Notizen des Vaters des großen Salzburger Meisters; er nennt die Orte, die auf den großen Reisen durch Deutschland, Frankreich, England, die Niederlande, die Schweiz und Italien berührt wurden, verzeichnet gewissenhaft die Namen der hohen und höchsten Herrschaften, die den Konzerten seines Sohnes Beifall spendeten. Unendlich wertvoll sind die als vierter Teil beigegebenen Erläuterungen des Herausgebers, die wichtige Aufschlüsse geben. Sehr interessant ist ferner die als Anhang beigefügte Mozart-Ikonographie, die ein vollständiges Verzeichnis aller bekannten echten und gefälschten Mozartbildnisse enthält unter Berücksichtigung der Bildnisse der Verwandten und Aufführung der Mozart-Karikaturen. Das geschmackvolle äußere Gewand entspricht dem interessanten Inhalt des Buches, das außer 27 faksimilierten Lichtdrucken aus dem Original, ein Bildnis Leopold Mozarts schmückt.

Willy Werner Göttig

Besprechung in „Landeszeitung Deutschland", Weimar, 13. 6. 1920:

Die offiziellen Aufführungen des 50. Tonkünstlerfestes erfuhren mit der Aufführung (leider nicht Uraufführung) des Streichquartettes Op. 1 von Hermann Scherchen einen unerwartet glänzenden Abschluß. Ein solches Op. 1 lasse ich mir gefallen! Es ist das gehaltvollste und kraftvollste Werk, das wir die ganze Woche zu hören bekamen. Scherchen, der verdienstvolle Dirigent der „Neuen Musikgesellschaft" in Berlin, die im Mai 1919 neu gegründet wurde, musiziert mit vollstem Herzen, deshalb wirkt er auch begeisternd. Sein Werk ist mehr im orchestralen, als im Quartettstil gehalten. Der Aufbau ist klar und straff, die Themen klingen prägnant. Ein solch fest umrissenes Motiv stellt er schon in den Mittelpunkt des ersten Satzes, der, wie auch die beiden folgenden, Brahmssche Tiefe besitzt. Der trotzige zweite Satz hat ein ergreifendes kontrastierendes Gesangsthema in der Mitte. Der herrlich langsame Satz überweist den Anfang und Schluß der zweistimmig geführten Sologeige zu und schließt überaus stimmungsvoll. Der im ersten Thema nicht originelle vierte Satz bewegt sich in fortstürmender,

himmelhoch jauchzender Ekstase, die von einem herrlichen Hymnus unterbrochen wird. Der zweite und vierte Satz könnten gegen Ende einige Striche vertragen. Das Publikum war überrascht, zu guter Letzt noch solche glutvolle, kraftstrotzende Musik zu hören und feierte stürmisch den Komponisten und die Streichquartettvereinigung der „Neuen Musikgesellschaft" in Berlin: Nicolas Lambinon, Gustav Lenzewski, Lorenz Höber und Gottfried Zechander, die mit fortreißender Begeisterung und vollendetem Zusammenspiel eine unübertreffliche Meisterleistung boten, die allerdings freudige Bewunderung erregte. Dr. Otto Reuter

Das Streichquartett wird im Herbste dieses Jahres im Steingräber-Verlag erscheinen.

Neuerscheinungen

(Besprechungen vorbehalten)

Abert, Hermann: „W. A. Mozart." Als 5. Ausgabe von Otto Jahns Mozart. 1. Teil. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1919.

Seiffert, Max: „Johann Philipp Krieger." Werkverzeichnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1916.

Heumann, Hugo: „Das Violoncello-Spiel." Leipzig, Carl Merseburger. 1920.

Merseburger, Max: „Das Violoncello und seine Literatur." Leipzig, Carl Merseburger. 1920.

Karg-Elert, Sigfrid: „Die Grundlagen der Musiktheorie." I. Teil. Leipzig, Speka, Musikalienverlag.

Bauer, Hannes: „Korrekturen zum Melodram." Ebenda.

Moser, Hans Joachim: „Geschichte der deutschen Musik." Stuttgart und Berlin, Cotta. 1920.

* * *

Andersen, L.: „Weiße Schäfchen." Empfindsame Lieder mit Klavierbegleitung. Mainz, B. Schotts Söhne.

Oort, H. C. van: „Vier Lieder" für Singstimme und Klavier. Amsterdam, N. V. De Nieuwe Muziekhandel.

Lenz, P. G.: „Deutscher National-Walzer." Frankfurt a. O., Selbstverlag.

Horwitz, Karl: „Sechs Gedichte" für eine Singstimme und Klavier. Op. 4. Leipzig, C. F. Kahnt.

Krause, Paul: „Novelletten" für Orgel. Leipzig, C. F. Kahnt.

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

Berlin. Einige der großen Konzertvereinigungen und eine erhebliche Anzahl hervorragender Künstler sollen nach dem „Berliner Tageblatt" fest entschlossen sein, wegen der hohen Anforderungen, die das Philharmonische Orchester gestellt hat, ihre Veranstaltungen aufzugeben. Der Leiter eines sehr bekannten großen Chors hat erklärt, daß er sich unter den obwaltenden Verhältnissen dazu verstehen müsse, fortan reine Vokalkonzerte zu geben, da er den Aufwand für eine Beteiligung der Philharmoniker nicht zu tragen vermöge. Infolge der erhöhten Forderungen der Philharmoniker würde ein Konzertbillett inklusive Lustbarkeitssteuer etwa 24 Mark kosten. Da solche Preise unmöglich vom Publikum gefordert, andererseits die Künstler das hohe Defizit nicht tragen können, ist bei den Berliner Konzertdirektionen bereits eine große Anzahl von Absagen eingegangen. Im Zusammenhang damit sei erwähnt, daß der Magistrat von Berlin die Eintrittsgelder für Volkskonzerte des Philharmonischen und des Blüthner-Orchesters von 30 Pfennig auf 1 Mark erhöht hat.

Berlin. Franz Schreker hat den Auftrag erhalten, für Reinhardt eine neue Faust-Musik zu komponieren.

Berlin. Sonntag, den 30. Mai 1920, fand die diesjährige ordentliche Hauptversammlung des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. in der Geschäftsstelle des Verbandes statt. Den allgemeinen Jahresbericht — in Vertretung von Professor Xaver Scharwenka, dem präsidierenden Vorsitzenden des Vorstandes — sowie den Bericht über die öffentlich-rechtliche Stellung des Verbandes erstattete der Vorsitzende des Verwaltungsrates, Dr. Rudolf Cahn-Speyer, der auch den Vorsitz in der Versammlung führte; über die Konzertabteilung berichtete ihr Leiter, Herr Emil Cant, über den Rechtsschutz der Syndikus, Justizrat Dr. Rosenberger, der auch das Protokoll führte, und über die Jahresrechnung der 1. Schatzmeister, Herr Fleischer. Ausführliche Berichte versendet der Verein, Berlin W. 57, Blumenthalstr. 17.

Bückeburg. Der vom hiesigen Institut für musikwissenschaftliche Forschung ausgesetzte Preis für die beste musikwissenschaftliche Arbeit der letzten drei Jahre ist dem Professor Dr. Johannes Wolf in Berlin für den 2. Band seines Handbuches der Nationalkunde verliehen worden. Derselbe Gelehrte und Professor Dr. Ludwig in Göttingen sind zu geschäftsführenden Senatoren des Bückeburger Instituts für das laufende Geschäftsjahr gewählt worden.

Dresden. Der erste Konzertmeister der Opernkapelle, Professor Gustav Havemann, ist für die Charlottenburger Staatshochschule für Musik verpflichtet worden.

*Essen. Intendant Dr. W. Becker und Kapellmeister Schmid-Larstens setzten sich jüngst mit feinem künstlerischen Geschick für die örtliche Erstaufführung der „Revolutionshochzeit" von d'Albert ein. Die Hauptrollen waren bei Frau Maschmann-Uhlig (Alaine), Hans Spies (Marc-Arron) und Walter Favre (Ernest) vortrefflich aufgehoben. — Während einer Opernfestaufführung der „Meistersinger" im Stadttheater feierten Professor Hermann Abendroth (Köln) als Gastdirigent, Julius vom Scheidt-Charlottenburg (Hans Sachs), Albin Swoboda-Stuttgart (Beckmesser), Paul Verheyen (Stolzing) und Marg. Maschmann-Uhlig (Eva) Triumphe.

Gera. Karl Maria v. Webers halb vergessene Oper „Abu Hassan" ist im Reußischen Theater als Morgenfeier gegeben worden.

Jena. Kapellmeister Römer-Baltic vom Stadttheater ist zum Herbst als Leiter der Spieloper und Operette an das Schwarzburgische Landestheater Rudolstadt dauernd verpflichtet worden.

Köln. Zum 101. Geburtstag Jacques Offenbachs ist an seinem Geburtshause in Köln, Großer Griechenmarkt 1, eine Gedenktafel, nach einem Entwurf von Professor Grasegger in Marmor ausgeführt, angebracht worden.

Kopenhagen. In der hiesigen Trinitatiskirche gab Professor Albert Schweitzer aus Straßburg ein Orgelkonzert. Er spielte Werke von Bach, Widor und César Franck.

Landau (Pfalz). Das pfälzische Landes-Sinfonie-Orchester gab in der Festhalle ein größeres Konzert, das Herr Furtwängler leitete und in welchem Frau Irene Eden als Solistin mitwirkte. Das Konzert, das sich eines sehr guten Besuches und eines glänzenden Verlaufes rühmen darf, dürfte für den Weiter-

bestand des Orchesters ausschlaggebend gewirkt haben. Für das Landauer Publikum war das Konzert ein künstlerisches Ereignis, die gespannte Aufmerksamkeit, der überaus starke Beifall mit vielen Zu- und Hervorrufen bewiesen das. Herr Furtwängler, das Orchester und Frau Eden durften sich wiederholt für die begeisterten Ehrungen bedanken. Auch viele Mannheimer waren zum Konzerte mitgereist, um Zeugen von Furtwänglers Abschied in der Pfalz zu sein.

Leipzig. Die Sammlung für ein Hugo-Riemann-Grabdenkmal wird noch bis Ende dieses Jahres fortgesetzt. Spenden nimmt der „Ausschuß zur Errichtung eines Hugo-Riemann-Grabdenkmals", Leipzig, Postscheckkonto Nr. 6092, entgegen.

*Leipzig. Professor Arthur Prüfer, der Verfasser des Buches „Das Werk von Bayreuth" und der Herausgeber der Werke von J. H. Schein, feierte am 7. Juli seinen 60. Geburtstag. Reiche Ehren wurden dem verdienten Universitätsgelehrten zuteil.

Leipzig. Die „Vereinigung der Studierenden am Konservatorium der Musik zu Leipzig" führt am Sonntag, den 18. Juli vorm 11 Uhr im großen Saale des Konservatoriums eine Anzahl weltlicher Werke von Joh. Herm. Schein (1586—1630, von 1616 ab Thomaskantor) auf. Ausführende sind derzeitige und ehemalige Studierende des Konservatoriums. Günther Ramin, Organist an St. Thomä, wird dirigieren. Es gelangen zur Aufführung: Instrumental-Suiten und Kanzonen (5stimmige Fuge) für Streichorchester aus dem „Banchetto musicale" 1617 und Madrigale für 2—5 Solostimmen mit Instrumentalbegleitung aus dem „Venuskräntzlein" 1609 und der „Musica boscareccia"-„Waldliederlein" 1621—1628. Die junge Vereinigung tritt mit diesem Konzert zum ersten Male mit einem selbständigen künstlerischen Unternehmen in die Öffentlichkeit.

Magdeburg. Zur Feier von Beethovens 150. Geburtstag wird die Stadt vom 12. bis 19. Dezember ein großes Beethoven-Fest veranstalten. Am vierten Tag des Festes wird der „Fidelio" in der ursprünglichen Fassung gegeben. Sämtliche Konzerte sind im Stadttheater unter Leitung des Kapellmeisters Dr. Rabl.

*Mannheim. Die für die Förderung modernen Musikschaffens so wichtige Aufführung zeitgenössischer Werke nimmt erfreulicherweise auch an Musikkonservatorien sehr zu. So fanden letzthin Kompositionsabende, die ausschließlich Werke von Heinrich Neal brachten, in Pforzheim und Mannheim statt. In der Mannheimer Hochschule für Musik hielt Direktor Rehberg einen Vortrag über die Bedeutung der musikpädagogischen Werke H. Neals für den modernen Unterricht.

München. Die Altistin Wilhelmine Brückner hat an der Akademie der Tonkunst den Preis aus der Felix-Mottl-Gedächtnisstiftung für dramatischen Gesang erhalten; vor einem Jahr wurde ihr bereits der Ehrenpreis aus der Königswarter-Stiftung verliehen.

Neuyork. Die Philharmonische Gesellschaft kündigt ein großes Beethoven-Fest unter Josef Stranskys Leitung für den Monat Dezember an.

Prag. Das Böhmische Streich-Quartett wird im nächsten Winter zum erstenmal seit fünf Jahren wieder in Deutschland konzertieren. Die Leitung der deutschen Konzertreise hat das Süddeutsche Konzertbureau in München übernommen.

Torgau. Hier starb der Komponist Karl Gleitsch. Gleitsch hat eine Reihe seiner Orchesterstücke an die Öffentlichkeit gebracht. In Hamburg hat er viele Jahre als Dirigent und Lehrer geweilt.

Turin. Max Fiedler hat hier drei Orchesterkonzerte mit außerordentlichem Erfolg dirigiert.

Wien. Ein deutscher und österreichischer Sangesbund. Die Wiener Mittagszeitung berichtet über den Plan österreichischer Musik- und Sängervereinigungen, sich in einen großen Musik- und Sangesbund mit Deutschland zusammenzuschließen. Im Mai nächsten Jahres solle gleichzeitig eine Musikfestwoche in Berlin und Wien und anderen bedeutenden Städten Deutschlands und Österreichs gehalten werden; ihr Reinerträgnis sei für den Bau großer Musikhallen in Berlin und Wien bestimmt. Der Vorsitzende des Deutschen Sängerbundes, Dr. List, habe bereits telegraphisch das prinzipielle Einverständnis zu diesem Plane ausgesprochen.

Wien. In der Generalversammlung des Philharmonischen Chores wurde an Stelle des als Direktor der Hochschule für Musik in Berlin abberufenen Franz Schreker einstimmig Generalmusikdirektor Bruno Walter zum künstlerischen Leiter und Dirigenten des Chores bestellt. Bruno Walter hat diese Wahl angenommen und wird die nächsten Konzerte leiten.

Scherzecke

Während meiner Organistentätigkeit in F. versah ich auch die Organistenstelle im Zellengefängnis (Zuchthaus) des in der Nähe liegenden Städtchens R. Der Geistliche war ein Mann von seltenem Humor und er ließ mit Vorliebe Choräle singen, die den Gefangenen merkwürdig erscheinen mußten. So wurde oft abends um 7 Uhr bei der Abendandacht Kreutzers „Und ein ruhiges Gewissen ist ein sanftes Ruhekissen" intoniert. Bei der Einweihungsfeierlichkeit des Zuchthauses sang der Chor der Sträflinge den Choral „Bis hierher hat uns Gott geführt in seiner großen Güte".

* * *

Wilhelmine Schröder-Devrient hatte wieder einmal Schubert und Schumann ergreifend gesungen. Der damals schon betagte Schriftsteller Max Ring konnte sich nach dem Konzerte nicht genug tun an Lob für die ausgezeichnete Künstlerin, und sprach von dem tiefen Eindruck, den die Sängerin, als er noch achtzehnjähriger Student war, auf ihn gemacht habe. „Ach!" rief er, „überglücklich wär' ich gewesen, Ihnen damals nur eine Sekunde lang so nahe stehen zu dürfen, wie in diesem Augenblick . . .!"

„Wär'ns doch gekommen!" erwiderte munter die Schröder, die nie ein Kompliment leiden mochte, „vielleicht wärens mir damals auch lieber gewesen wie heute!"

* * *

Neueintretendes Dienstmädchen zur Hausfrau: „Welchen Beruf hat Ihr Herr Gemahl?"

Hausfrau: „Mein Mann ist Komponist."

Dienstmädchen: „Bedaure sehr, aber wenn Ihr Gatte sich nicht einen anderen Beruf wählt, muß ich die Stellung wieder verlassen — mich stört Musik!"

Briefkasten

F. Forstmann, Leipzig. „Drei Masken-Verlag", Berlin W. 30, Nollendorffstr. 13—14 und „Harmonie", Berlin-Halensee, Georg-Wilhelm-Str. 17, kämen für Ihre Kompositionen in Frage.

H. B. 20. 1. Die Aussichten für den akademisch gebildeten Musiker (insbesondere für den Musikwissenschaftler) sind gegenwärtig die denkbar schlechtesten. 2. Es ist vorteilhafter, den theoretischen Teil des Studiums auf einem Konservatorium zu absolvieren. 3. Berlin, München, Leipzig, Halle, Bonn, Heidelberg u. a. Universitäten besitzen einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft.

G. H. G. Nr. 9. Stud. mus. ist überhaupt kein Titel, sondern nur Fachbezeichnung. Über die Führung dieser Bezeichnung bestehen keine Normen. Übrigens sollte ein junger Musikbeflissener sich über den Titel seiner Zukunft mehr den Kopf zerbrechen, als über denjenigen während der Studienzeit.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag — Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.* Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition. Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 15 — *Leipzig, Sonntag, den 1. August* — 1. Augustheft 1920

Alles, alles! — nur kein Lied!

Prangend wie ein Frühlingsmorgen
Kam die Zweite ihm ins Haus,
Trieb mit holdem Silberlachen
Ihm die graue Öde aus.

Rüstig schaffen pralle Arme;
Flinke Augen wachen hell,
Daß sein müdes Herz erwarme,
Wieder rauscht des Frohsinns Quell.

Und er trank des Glückes Becher,
Den sie täglich voll ihm bot;
Lethe trank der sel'ge Zecher. —
— Zwiefach war die Erste tot.

Wie vom Strahl der Morgensonne
Stirbt der glänzendste der Sterne,
Schwand das Bild der einst Geliebten
Weit in undenkbare Ferne.

Heute, wie vom Wind getragen,
Flog ihm eine Weise zu,
Fern von Kindermund gesungen. —
Und vorbei sind Glück und Ruh!

Weh, sie sang's, die schnöd' Vergess'ne!
Ach, wie sang sie wonnenvoll;
Wie aus nie erschöpftem Bronnen
Lied um Lied dem Mund entquoll!

Wolken ziehn um seine Stirne,
Schatten lagern kühl im Haus;
Ach, umsonst nach einem Liede
Späht er alle Winkel aus.

Alles, was der Tod gebrochen,
War zum zweiten Mal erblüht;
Alles gab ihm neu die Zweite,
Alles, alles! — nur kein Lied!

ALBERT BLOSS

Der Göttinger Dichterbund und die Musik

Von Prof. Eugen Segnitz

Es war in jener Zeit, da der „teutsche“ Freundschaftskultus keinen Widerspruch darin sah, daß sich ihm die sentimental angehauchte Schäferpoesie zugesellte. Tatendrang und Empfindsamkeit zugleich zeigte Klopstock, dessen rhythmische Plastik sich eigenartig mit gefühlsvollem Überschwang verband. Um Klopstock scharten sich die Jünglinge, die sich während der Studienzeit in Göttingen zusammenschlossen zum Göttinger Dichterbund. Göttingen war ihr Mittelpunkt, der „Göttinger Musenalmanach“ ihr Organ. Hier gelangte das Zeitbewußtsein zu bedeutsamem und ein starkes Echo wachrufendem Erklingen.

In jugendlichem Selbstbewußtsein rief Johann Heinrich Voß aus: „Der Bund muß in Deutschland obenan stehen, mit Klopstock können wir's!“ Aber der Göttinger Dichterbund gewann nicht durch sich selbst, sondern vielmehr nur durch die Vortrefflichkeit einzelner seiner Mitglieder Einfluß auf die literaturgeschichtliche Entwicklung. Es war ganz natürlich, daß in der dichterischen Produktion der jungen Göttinger Ausbrüche des „Seelenfiebers“ und genialische Hochspannung an der Tagesordnung waren. Nicht mit Unrecht wurde ihnen die Hinneigung zu der innern Hohlheit des Klopstockschen liberalisierenden Teutonismus vorgeworfen, wurde über dieses Dichters und seiner Anhänger „bardisch-revolutionäre Maske“ gespöttelt und den Brüdern Grafen Stolberg u. a. der Schmeichelname „Bardenbrüller“ gegeben. Demgegenüber durfte Klinger, einer der Hauptführer der nur wenig später einsetzenden literarischen Sturm- und Drangbewegung, aus eigener Erfahrung bekennen, daß jeder junge Mann die Welt mehr oder weniger als Träumer und Poet anschaut, daß nichts ohne Gärung reife und das anscheinend wilde Tun und Treiben kaum etwas anderes bedeute als die richtige, dem Individuum besagende Form suchen.

Auf Herders Grabstein in Weimar stehen die Worte: Licht, Leben, Liebe — diese Dreiheit suchte und fand Göttingens aufstrebende Dichterjugend.

Zweierlei Verdienst erwarben sich die Bündler. Bereits seit 1748 hatte der Schweizer Bodmer Proben aus den Werken der Minnesänger veröffentlicht und Bruchstücke des Nibelungenliedes mitgeteilt. Hierdurch angeregt, versuchten sich Bürger, Voß, Hölty und Miller auf dem Gebiete des Minneliedes, und zudem bildete sich im Bunde selbst gleichsam ein internationales Quartett: Boies wies auf die englische Literatur hin, Miller auf die altdeutsche; Hölty teilte aus der italienischen mit und Bürger regte zur Beschäftigung mit der spanischen an.

Das andere Verdienst erwarben sich die Göttinger durch die Pflege des volkstümlichen Liedes, das sie sich angelegen sein ließen trotz ihrer Nachfolge auf das Gebiet der Klopstockschen, in antiker Form gehaltenen reimlosen Ode. Hier nun findet sich ihr Berührungspunkt mit der Musik. Denn während die Lyrik von Opitz bis Hagedorn zu gutem Teil mehr dem irregeführten Streben nach der Renaissance des Gefühls gleichkam, entstand hier eine Dichtung, deren Wurzeln häufig tief im Boden des eigenen Volkstums lagen. Die Göttinger Dichter boten den Komponisten durchaus neue und fruchtbare Anregungen. Und ihre Lieder verbreiteten sich auf den Fittichen liebenswürdig einschmeichelnder Melodien durch ganz Deutschland. Hervorragende musikalische Schöpfer bemächtigten sich der ihnen von den Göttingern dargebotenen dichterischen Vorlagen. Allmählich entstand eine neue musikalische Lyrik, und eng verbunden mit der Musikgeschichte sind die Namen dieser Poeten. Für ihre dichterische Art war u. a. ausschlaggebend, daß die meisten von ihnen aus enger begrenzten, zuweilen auch bäuerlichen Verhältnissen hervorkamen, die nach Bestand und Stimmung sich sehr oft in ihren Dichtungen widerspiegeln. Einige wie z. B. die gräflichen Brüder Stolberg und Cramer, von anderem Ursprung und in städtischer Umgebung aufgewachsen, gaben daher häufig ihren Poesien ein von den anderen gänzlich verschiedenartiges Gepräge.

Am 12. September 1772 wurde der Göttinger Dichterbund gegründet. Sein anderer Name „Hainbund“ ist laut Voßens Erinnerungen apokrypher Natur und rührt aus Klopstocks Ode „Der Hügel und der Hain“ her. Innerhalb des wüsten, in den Universitätskreisen herrschenden Treibens bildeten die Hainbündler die guten Elemente der Göttinger Studentenschaft. Sie standen unter der Führung von Heinrich Christian Boie (geb. 1744), der sich besonders als Übersetzer betätigte, sich auch außerordentlich befähigt zeigte in der Heranziehung junger Talente und einen ausgebreiteten literarischen Briefwechsel pflegte. Bekannt geblieben ist sein, dem Englischen entnommenes Studentenlied „Lore vorm Tore“. Boie war Herausgeber des Göttinger Musenalmanachs, dessen Leitung später Voß übernahm.

Zum erstenmal erschien der Göttinger Musenalmanach 1770 und erfreute sich bei Presse und Publikum der besten Aufnahme, so daß er eine ganz ungewöhnlich weite Verbreitung fand. Es war damals noch eine ergiebige Zeit für die deutsche Literatur, und Voß konnte mit Recht sagen, die Einnahme des Musenalmanachs sei gewisser

als alle Professionen und manche Ämter. Als Absatzminimum erhoffte sich der Verleger Joh. Chr. Dietrich in Göttingen 3000, für später sogar 5000 Exemplare. Hieraus geht hervor, von welcher Bedeutung und welchem Einflusse der Almanach auf die verschiedenen Volksklassen sein mußte, und welch nachhaltige und förderliche Anregung er vor allem inhaltlich auch dem schaffenden Musiker darbot.

Wie es Goethe bezeichnete, waren die Hainbündler im Glauben und Geist um Klopstock versammelt, dessen Wirkung sich nach allen Seiten hin erstreckte. In einem solchen, sich immer mehr erweiternden deutschen Dichterkreise entwickelte sich zugleich, mit so mannigfaltigen poetischen Verdiensten, auch noch ein anderer Sinn... Man könnte ihn das Bedürfnis der Unabhängigkeit nennen, das immer im Frieden entspringt, und gerade da, wo man eigentlich nicht unabhängig ist ... Je freier man ist, desto freier will man sein. Zu dem Bunde gehörten neben Bürger, der sich nur mehr im Vorübergehen mit ihm berührte, Voß, Claudius, die Grafen Stolberg, Hölty, Miller, Gotter, Göckingk, Cramer u. a.

Der bedeutendste der Göttinger Freunde war Johann Heinrich Voß (geb. 1751), zugleich wohl auch der am meisten musikalisch veranlagte unter ihnen. Schon als Gymnasiast mußte er in Neubrandenburg die Töchter seines Magisters sechsmal wöchentlich außer im Rechnen und in der Orthographie auch im Klavierspiel unterrichten. Die Gesänge der Bundesbrüder pflegte Voß auf dem Klavier zu begleiten. Sie sangen „tief empfundene Lieder von Stolberg, Bürger und Hölty, von Claudius, Gleim und Jacobi“, heißt es in der „Luise“, und die Musik galt als „die Krone des Gastmahls“. So schreibt Voß z. B. an seine Braut Ernestine gelegentlich der Schilderung des Abschiedsabendes der Brüder Stolberg, er sei genötigt worden Klavier zu spielen: „Vielleicht verschaffte die Musik den anderen einige Linderung, mir selbst, der jeden schmelzenden Affekt annehmen mußte, schlug sie nur tiefe Wunden.“ Schon aus diesen wenigen Worten erhellt des jungen Dichters intensive Art zu musizieren und seine völlige Hingabe an jene Kunst, die der Poesie am nächsten verwandt ist. Für sein ganzes Leben wurde ihm das Klavier ein vertrauter Freund und erscheint oft in seinen Gedichten. Ihm kam' am Klavier „von Händel und Hasse wehmütiger Trost“, dagegen begehrt er auf (im Gedicht „An Selma“):

„Schweig, getreues Klavier! Dein sympathischer
Seufzer wecket den starren Gram, der mir die
Seele zerreißt!“

Ernestine Voß berichtet, daß Voß in Ottendorf nach getaner Tagesarbeit gern in der Dämmerstunde zu „dem verständigen Organisten“ ging und von dessen schönem Klavier immer „sehr erheitert“ heimkehrte, sich dann in Hamburg auch endlich ein eigenes kaufen konnte. Der zweite Lehrer des Ortes liebte die Musik ebenfalls leidenschaftlich und spielte mehrere Instrumente vorzüglich. Im Winter leitete er auch das wöchentlich im Rathaussaale stattfindende Konzert, dessen Besuch das Voßsche Ehepaar fast niemals versäumte. In dem Idyllenzyklus „Luise“ schildert Voß eingehend die dargebrachte Hochzeits- und Waldserenade, den Gesang wie auch das kleine Orchester. Zugleich gibt er ein musikalisches Bekenntnis:

„Wir hangen noch steif an der alten Kernmusik
und glauben, Musik sei Sprache des Herzens,“

und verlangt

„ein Lied zur Veränderung, etwa von Händel,
Gluck und Emanuel Bach, Reichert und dem
trefflichen Meister Schulz, dem Luther noch
nachsäng' an der Orgel mit Andacht.“

Immer wirkte die Musik auf Voß in nachhaltiger Weise. „An einen Flötenspieler“ ist das Gedicht gerichtet, aus dessen Konzert er „ganz berauscht von der Kunst“ einst nach Hause kam. Aber zornig wendet er sich gegen alle unechte Kunst und „die Aftermusik“, die mit üppigem Modegeklänge sinnlos kälberndem Tanz nachhüpft, wie er auch im Epigramm wider den „Volksbeifall“ mit bitterer Ironie sagt:

„Als nach neuer Musik das versammelte Volk
im Theater
Laut mit Geklatsch rings jubelte Preis und
Triumph,
Trat der Chorag unwillig hervor: Was, Männer,
geschah hier?
Sicher ein arges Vergeh'n, weil es so vielen
behagt.“

Gern flüchtet sich der Dichter aus der Weite in die Enge zurück. Und stets erscheint bei ihm die Erwähnung musikalischer Dinge als Erlebnis und in unmittelbarer Verkettung mit der eigenen Person. So weist die „Luise“-Dichtung und die Sammlung der Idyllen stets hin auf seine nächste Umgebung. Vor allem auf den dörflichen Kreis und sein taktfestes Orchester, dessen Mitgliedern nur ein freundlicher Tadel nicht erspart bleibt, denn sie sind

„Löbliche Musiker zwar, doch sehr unlöbliche
Trinker,
Weil sie — merkwürdiger Weise — zu wenig
trinken,“

und auch der lieben Dorfjugend nicht, die ihre Lieder lernte „vom Küster samt der Weis', er hatt' es auf Noten“, wo dann „herzhaft klingt der Gesang und bäuerlich und so natürlich, daß man sogleich auswendig behält“, mancher freilich sein Lied daherplärrt „wie der heisere Küster sein Amen“. Ohne Sang und Klang geht keine Festlichkeit vorüber, denn

„Schöne Musik bringt Herz und Bein' in Bewegung!
Ohne Musik ist Schmaus, was die Glock' ist ohne den Klöppel."

Und beim Hochzeitsfest tanzt die Braut „bis zur goldnen Frühe" und „der Musik Tonfall ihr die Seel' in sanfte Betäubung einwiegt."

Schon Bürger hebt in einem Brief von Boie hervor, wie Voß sich der Meinungen und Begriffe des Volkes zu bemächtigen wisse. Unter den Idyllen und anderen Dichtungen finden sich viele dem Volksempfinden unmittelbar abgelauschte Lieder. Aus der olympisierenden Verstiegenheit vergangener Zeit führen sie hin zum Menschen selbst und übten besonders auf die Herzens- und Geschmacksbildung der unteren Volksklassen heilsamen Einfluß aus. Im Gedicht „Die Sängerin" unternahm Voß nach seinen eigenen Worten den Versuch, ob ein liebliches Silbenmaß die Musik durch bequeme Abteilung wohl anlocke". Dieses kleine Gedicht ist ein reizendes Genrebild; es beginnt mit den Worten:

„Leise scholl mein Gesang in des Klaviers schmachtenden Silberton,
Dann das Mädchen erhob, übergelehnt, hellere Melodie."

Beide, das Mädchen und der Poet, finden sich schließlich im Liebeskuß, und „mir stockte der Atem, unter der Hand stammelte Mißgetön".

Nach dem Tode des ihm befreundeten Joh. Abraham Peter Schulz war es Voßens heißes Bestreben, ein jenem gegebenes Versprechen zu erfüllen: er legte den Liedern des Meisters in dänischer Sprache deutschen Text unter. In ihren schriftlichen Erinnerungen an den Gatten schwärmt Frau Ernestine von dieser liederreichen Zeit. Bei den meisten Liedern und Gesängen, erzählt sie, hatte Voß selbst das Gefühl des Gelingens, „und bei einigen lobte er sich selbst dadurch, daß er sie mehrere Male nacheinander sang". Dann sagte er, wehmütig des abgeschiedenen Freundes gedenkend: „Warum konnten wir nicht noch eine Weile vereint schaffen?"

Als Zeuge für Voßens Wirken sei Goethe angerufen. In der Skizze „Über die Individualpoesie" sagt er von dem Dichter, ein solcher Mann sei anzusehen wie ein Musikfreund, der bei angeborenen Talenten und Neigung den Beruf nicht findet, Kapellmeister zu werden, aber für sich und seine Hauskapelle genug Geschick hat, um eine solche wünschenswerte Kultur in seinem Kreise zu verbreiten. Aber weit über letztern sollte des Dichters Einfluß reichen. Seine Lieder wurden komponiert von Meistern wie Gluck, C. Ph. E. Bach, J. A. P. Schulz, Benda und Weber, denen sich andere, z. B. Zelter, Spazier, Lindpaintner, Harder und Kuhlau anschlossen.

Der Hauptvertreter intimster Lyrik im Göttinger Dichterbunde war L. Hch. Chr. Hölty (geb. 1748). Eine sanft schwärmerische, fromme, melancholische und in der Anschauung der Natur und ihrer Schönheit versunkene Seele, stand dieser Poet von jeher unter der, sich später wirklich bestätigenden Ahnung eines frühen Todes. Hölty war der Prediger der Liebe in abstracto, der mit ausgesprochenem Eifer „die künftige Geliebte" feiert und an Stelle von Sinnlichkeit Innigkeit und seraphischen Schwung treten läßt. An Boie schrieb er einmal, sein Herz nähme den größten Anteil an der ländlichen Poesie. Mit Recht nannte ihn Lenau den „Freund des Frühlings". Wohl das Beste und Wertvollste, auch Bleibende bot Hölty in seinen leichten und außerordentlich sangbaren Ernte- und Mailiedern. Eins der bekanntesten ist: „Üb' immer Treu' und Redlichkeit", das auf Mozarts Zauberflötenmelodie: „Ein Mädchen oder Weibchen" in den Freimaurerlogen gesungen wurde und später sogar in der Kirche Eingang fand. Höltys Dichtungsart und Sprache kamen der Musik einladend entgegen und ihr echter, empfindungsreicher Inhalt wie auch die feinfühlige Ausdrucksweise bergen schon allein starke musikalische Elemente in sich. So konnte es nicht fehlen, daß Höltys Liederschatz den Komponisten sehr willkommen war und insbesondere auch durch die Vertonung von Schulz, Rinck, Reinhardt, Neefe, Ph. E. Bach, Hiller, Himmel u. a. verbreitet und weiten Volkskreisen mitgeteilt wurde. Höltys Gefühlsleben bewegt sich in ähnlich engen Grenzen wie etwa jenes des älteren Kleist, des Dichters des „Frühling", aber sein Fühlen ist stark, und gerade seine Natürlichkeit übt noch heute ihre Anziehungskraft aus. Wie ernst er es mit dem Dichterberufe nahm, bezeugen die Worte: „Wenn ich kein großer Dichter werden kann, will ich kein Dichter sein. Wenn ich nichts hervorbringen kann, was die Unsterblichkeit an der Stirn trägt, so soll keine Silbe von mir gedruckt werden. Ein mittelmäßiger Dichter ist ein Unding." Mancher Notenschreiber von heute sollte sich diesen Grundsatz zu eigen machen!

Zu den volkstümlichsten Gestalten jener Zeit gehört Matthias Claudius (geb. 1740). Er zählte zwar nur mittelbar zu den Göttingern, hatte aber mannigfache wahlverwandte Beziehungen zu den Dichtern des Hainbundes, deren mehrere er zu gutem Teil an Innigkeit des Tons, Volkstümlichkeit der Darstellung und Humor weit übertraf. Seine Natur- und Gesellschaftslieder bringen ihn in Verbindung mit der Lyrik Weimars. Während die Bauernlieder hervorstechend erzieherische Tendenz aufweisen, enthalten die satirischen und humorvollen Lieder und Gedichte weit Gelungeneres.

Viele Gedichte von Claudius fanden ihren Weg ins Volk und leben noch heute, z. B. das Abendlied („Der Mond ist aufgegangen, die goldnen Stern-

lein prangen am Himmel hell und klar"), „Das Rheinweinlied", „Der Tod und das Mädchen", ferner „Ein Lied hinterm Ofen zu singen" („Der Winter ist ein rechter Mann"), „Urians Reise um die Welt" („Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen") und das Maimorgenlied („Kommt Kinder, wischt die Augen aus, hier gibt es was zu sehen"). Alte und neue Meister fanden Weisen zu Claudius' Liedern. Unter ihnen seien hier C. Spazier, Methfessel, I. Ph. Schmidt, Schulz, Reinhardt, Fr. Schubert („Der Tod und das Mädchen"), Gg. Benda, Joh. André und Rob. Schumann (Rheinweinlied) besonders hervorgehoben.

Wie Voß war auch Claudius ein ausgesprochen musikalischer Dichter, selbst musikalisch gebildet und auf den Rhythmus eingestellt. So paßten sich u. a. auch insbesondere seine Chorlieder, Kantaten und Rundgesänge dem musikalischen Idiom mit aller Leichtigkeit an. Einer der größten Volksschriftsteller, ist Claudius, „Der Wandsbecker Bote", bereits ein Vorgänger von Jean Paul und Wilhelm Raabe.

Ein Mitglied des Göttinger Dichterbundes war auch der spätere Kieler Professor K. Fr. Cramer (geb. 1752), der Klopstock in mehreren Schriften feierte und bei der Anwesenheit des Dichters im Herbst 1774 in Göttingen samt den Bündlern „drei wahre Seelenfeiertage" erlebte. Auch er war eine erklärt musikalische Natur, erwarb sich schätzbares Verdienst als Übersetzer der musikalischen Schriften Rousseaus und schrieb selbst eine, 1786 zu Berlin erschienene Geschichte der Französischen Musik. In den Jahren 1789 bis 1798 gab Cramer fortlaufend eine Sammlung berühmter Opern unter dem Titel „Musikalisches Magazin" heraus. Ihr folgte später als „Polyhymnia" eine Reihe von Opern im Klavierauszug, die er mit deutschem Text versah und mit erläuternden und kritischen Anmerkungen begleitete. Endlich veröffentlichte Cramer auch noch die „Flora"; eine Auswahl von Gesang und Klaviersachen kleineren Umfanges. Liberaler Gesinnung halber ausgewiesen, ließ er sich in Paris als Buchhändler nieder, wo er 1807 starb.

Schuf Hölty als Künstler, so arbeitete der Ulmer Pfarrer Joh. Martin Miller (geb. 1750) mehr wie ein Fabrikant. Jener starb jung an der Auszehrung, dieser alt am Philisterium. Millern stand leichte Ausdrucksweise zu Gebote; er schrieb oft seicht und wandelte mit zunehmenden Jahren alles Poetische ins Handwerk um. Das süddeutsche Element prägte sich in seinen Schriften stark aus, die durch den „Siegwart"-Roman große Berühmtheit erlangten und Jahrzehnte hindurch einen starken Druck auf die weiblichen Tränendrüsen ausübten. Denn Miller wußte, bezw. behauptete, daß „jede Rührung, jede Erweichung des Herzens an sich gut sei". Anfangs teutonisierte auch er heftig. Aber dies legte sich allmählich, und an dessen Stelle trat in seinem Wesen das bestimmend hervor, was Goethe „frauenzimmerlich" nannte. Die Nonnenlieder und Stellen aus dem „Siegwart" trugen ihm den Namen „der Nonnendichter" ein. Schubert, Seckendorf, Naumann, Em. Bach, Sulzer, Türk, Kayser u. a. wurden durch Miller musikalisch angeregt. Streng genommen kommen für heute nur noch seine früheren poetischen Leistungen in Frage, von denen er selbst in der Vorrede zur Sammlung seiner Gedichte (1783) bemerkt, sie seien alle „Geschöpfe und Gespielen" seiner Jugend. Etwas Selbstkritik hatte Miller immerhin, als er z. B. zu dem Liede: „An ein verwelktes Röschen" den Zusatz machte: „äußerst unbedeutend und nur der sehr angenehmen rondomäßigen Komposition des Herrn Neefe willen hier (d. h. in der Sammlung) aufgenommen." Eben Genannter vertonte auch Millers bekanntestes Lied: „Die Zufriedenheit" („Was frag' ich viel nach Geld und Gut, wenn ich zufrieden bin"), das auch von Mozart eine Melodie empfing.

In Martin Millers Werken spielte das Klavier eine gewisse Rolle, insbesondere ist solche auch von anderen Dichtern der Zeit diesem Instrument zugeteilt. So besingt Miller u. a. Daphnes „silbernes Klavier" und beschließt das Gedicht im höchsten Schauer der Autorfreude mit dem gereimten Ausruf:

> „Himmel, Himmel! O Klavier!
> Ach, sie singt ein Lied von mir!" — —

ohne Frage mehr komisch als poetisch! Im „Siegwart"-Roman spielt die Heldin Marianne „eine ernsthafte, langsam gehende Fantasie; dann eine schmelzende, zärtliche Sonate und endlich einen feierlich andächtigen Choral" und singt dazu. Und als Martin Miller (1775) „allein und kummervoll am öden Pleißenstrand" in Leipzig herumwandelte, sandte er das Gedicht „An meine Freunde" nach Göttingen und macht darin Heinrich Voß die feine Schmeichelei:

> Vom silbernen Klavier strömte Harmonie
> Durch Vossens Hand geleitet, euch ins Herz,
> Wenn mit dem sanften Gram die Seel' er
> schmelzt,
> Mit Bach in Himmelshöhen euch entrückt."

Von den beiden gräflichen Brüdern Friedrich Leopold und Christian Stolberg trat nur der erste (geb. 1750) recht eigentlich dichterisch hervor, der, gleich Martin Miller, nur in Jugenddichtungen Wertvolles darzubieten hatte. Fritz Stolberg war übrigens der erste „Seedichter" Deutschlands und außerdem als Konvertit seit 1800 der bewußte poetische Vertreter des romantischen Katholizismus. Aus manchen seiner Gedichte spricht bereits moderne Naturschwärmerei, und einzelne stehen auch unter dem Einfluß des Volksliedes. Stolberg war groß im Kleinen; seinen oft weit angeleg-

ten entsprach niemals die Ausführung. Am bekanntesten blieb sein „Lied eines deutschen Knaben" („Mein Arm ist stark und groß mein Mut, gib, Vater, mir ein Schwert"). Stolberg war ein Freund der Musik und pflegte mit Schubart und Kayser Umgang. Von Stolberg-Komponisten sind neben diesen u. a. noch Reichardt, Rink, Zink, Em. Bach, Zumsteeg, Schulz und André zu nennen. Durch Franz Schuberts wundervolle Vertonung lebt auch Stolbergs Lied „Auf den Wassern zu singen" weiter.

Als Anhänger des französischen Geschmackes erwies sich Fr. Wilhelm Gotter (geb. 1746), der, befreundet mit den berühmten Schauspielern Eckhof und Schroeder, eine Zeitlang zusammen mit Boie den Musenalmanach herausgab und besonders als Übersetzer vieler Theaterstücke literarischen Einfluß gewann. Am angesehensten war seine 1778 von Benda komponierte „Medea". Gotter hatte Goethe bewogen, von Wetzlar aus einige Beiträge zum Almanach zu senden. Vorübergehend sei hier noch Leopold Günther von Göckingk (geb. 1748) seiner Beziehungen zu Göttingen halber erwähnt, der aber mehr dem Halberstädter Dichterkreis des Vater Gleim zuzurechnen ist. Als Poet hatte er mit den „Liedern zweier Liebenden" großen Erfolg. Lotte Schiller sagte freilich richtig, daß er zwar viele Worte, aber wenig Gefühle finde.

Zu des Musenalmanachs Mitarbeitern gehörte auch Gottfried August Bürger (geb. 1747), der 1768 nach Göttingen kam und dort freundliche Aufnahme fand. Zum Hainbund selbst zählte er nicht — seine stark sinnliche Richtung hätte gar übel gepaßt zu der strengen Sittenlehre der Göttinger Freunde, die ja als Klopstockianer gern und vorwiegend in Abstraktionen lebten und nur dann und wann allenfalls „erlaubten Freuden" huldigten. Durch Martin Miller wurde Bürger zur volkstümlichen Dichtung geführt, so daß er nach seiner Aussage „in der Abenddämmerung dem Zauberschall der Balladen und Gassenhauer unter der Linde des Dorfs, auf der Bleiche und in den Spinnstuben lauschte". Poetische Anziehungskraft übte Bürger aus auf die Musiker Schulz, Reichardt, Joh. W. Gruber und André. Berühmt und vor allem wichtig für die Entwicklung der deutschen Liedkomposition waren die Zumstelgschen Balladen nach Bürger. Auch neuere Komponisten wie Liszt und Raff empfinden durch diesen Dichter bedeutende Anregungen dank der Leonorenballade.

In den Jahrgängen des Göttinger Musenalmanachs beziehen sich noch einige Beiträgespendende, aber dem Bund selbst nicht angehörende Poeten auf Musik und musikalische Dinge. So bringt z. B. Ramler dem Kammermusikus Joh. Joachim Quantz Verse dar als Freundschaftsopfer zum 70. Geburtstag und wünscht, daß Flötenspiel und Flöte dem Jubilar „Hand, Blut und Atem leicht und Augen helle" erhalten mögen. Gerstenbergs Gedicht „Phyleis an das Klavier" feiert „das schmelzende Saitenspiel" und macht die Musik zur Dolmetscherin der Liebe:

„Und im rührendsten Ton,
Sanft entzückend,
Sanft und schmachtend
Wird mein Spiel ihm sagen:
Bester Jüngling, ich liebe Dich!"

Den berühmten Braunschweiger Klavierspieler Fr. Gottlob Fleischer (geb. 1722) besingt „Zacharia" und sagt vom Klavier und sich selbst

Ich bin ganz Ohr und ganz Gefühle!
Welch eine Harmonie erschallt,
Da Fleischers Hand dich rührt!
Ein ganzes Chor von Stimmen wallt,
Das in der Luft sanft rieselnd sich verliert
Und jedes Herz entführt."

Und Christlob Mylius, dessen Werke 1754 kein geringerer als Lessing herausgab, richtet „An den Komponisten eines schlechten Gedichtes" folgendes Epigramm:

„Mich wundert nicht, daß du so schlecht gesetzet hast,
Du weißt, ein Kieselstein wird nicht in Gold gefaßt."

Der oben genannte (1806 gestorbene) Fr. G. Fleischer war Organist und Hoforchestermitglied in Braunschweig und galt als einer der hervorragendsten Klavierspieler in Bachs Manier. Er komponierte Klaviersonaten wie auch Oden und Lieder, die zwar viel Lob fanden, jedoch den Gesang- und Klavierstyl in arger Vermengung begriffen zeigten. Im Musenalmanach erscheint ferner Joh. Chr. Kellner (1736 bis 1803), Schüler Bendas und später Hoforganist in Cassel, als Komponist des Bürgerschen Trinkliedes. Boies gefühlvolle Apostrophe „An die Rose" wurde von Ernst Chr. Dreßler (1734 bis 1779 vertont, der als Gefolgsmann J. A. Hillers mit mehreren Liedersammlungen hervortrat.

Auf die Entwicklung der deutschen Liederkomposition im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wirkten diese Dichter auf erfolgreichste Weise ein. Viele von ihnen standen der Musik persönlich nahe, empfingen von ihr oder gaben ihr unmittelbare Anregung. Von stürmischen Jugendschöpfungen an gelangten mehrere zu reifen Arbeiten. Was ihnen als Förderern auf den Schwestergebieten der Poesie und Musik zu erreichen versagt blieb, brachte später ein anderer zu wundervoller Vollendung — Goethe.

Josef Pembaur (Vater)

Von Dr. Alex. Merkel

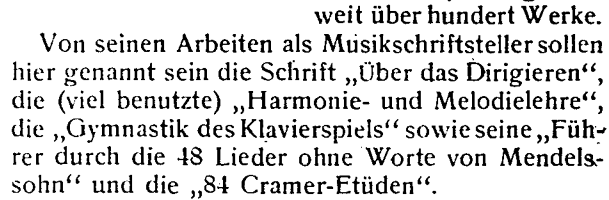
Josef Pembaur wurde am 23. Mai 1848 zu Innsbruck als Sohn des Statthaltereikonzipisten und Gemeinderates Dr. Josef Pembaur geboren. Er besuchte die Volksschule, dann das Gymnasium seiner Vaterstadt und erhielt den ersten Musikunterricht durch Franz Huber, den Lehrer eines verstorbenen Verwandten. Aber erst das Geschenk einer Ausgabe von Beethovens Sonaten und eines BosendorferschenFlügels seitens des Vaters erleichterten den Unterricht, der sich außer dem Klavier- und Zitherspiele auch auf die Behandlung der Orgel und auf Gesang erstreckte. Schon als Gymnasiast leitete Pembaur den Chor der Schüler und gründete ein Männerquartett, das u. a. auch seine talentvollen ersten Kompositionen vortrug. Wie so viele andere Musiker, sollte auch er nach dem Willen seines Vaters die Rechte studieren. Aber nur zwei Jahre lang tat er dies an der Universität Innsbruck, wo er sich hauptsächlich musikalischen Studien widmete. Nach Ablauf der zwei Jahre setzte er beim Vater seinen Willen Musik zu studieren durch, war zu diesem Zwecke ein Jahr lang am Wiener Konservatorium Schüler von Bruckner, Schenner und Weiß und dann von Rheinberger, Wüllner, Buonamici und Hey an der Königlichen Musikschule zu München. Schon dort komponierte er, war Mitarbeiter mehrerer Musikzeitschriften und lernte auch Peter Cornelius sowie seine spätere Gattin Karoline Kraus kennen, die er in München heiratete. Im Jahre 1875 bewarb er sich um die Stelle eines Leiters des Innbrucker Musikvereins und erhielt sie. In diesem Amte mußte er aber erst die Musikschule dieses Vereins ausgestalten und brachte es im Laufe der Zeit fertig, ihre Schülerzahl von 100 auf 700 zu erhöhen. Auch das Innsbrucker Konzertwesen verbesserte er gründlich durch Schaffung eines tüchtigen Orchesters und eines gemischten Chores, der jetzt über 200 Mitglieder zählt, mit deren Hilfe er u. a. Bachs Matthäuspassion, sowie Beethovens neunte Syphonie und Missa solemnis in Innsbruck aufführen konnte.



Photograph. Institut Innsbruck

Josef Pembaur

Aber auch über diese seine Vaterstadt hinaus hat Pembaur Ruf erlangt als Lehrer, ausübender Künstler, Dirigent und nicht zuletzt als Komponist und Musikschriftsteller. Komponiert hat er die Oper „Zigeunerliebe" (1898 mit großem Erfolge in Innsbruck aufgeführt), das große Chorwerk „Bilder aus dem Leben Walthers von der Vogelweide", die Symphonie „In Tirol", das Festspiel „Die Schlacht am Berge Isel" (1909 aufgeführt), ferner Männerchöre „Sonnenuntergang", „Die Wettertanne" und „Spätherbst", die Hymne „Gott der Weltenschöpfer", „Totengräbers Hochzeit"; auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein großes Requiem von hinreißender Wirkung ein Stabat mater, eine preisgekrönte deutsche Messe, mehrere lateinische Messen und kleinere Gesänge. Unter seinen vielen Liedern, meist für Frauenstimmen, seien nur die „Zwanzig Lieder nach Texten tirolischer Dichter" genannt. Außerdem schuf er gerngespielte kleinere Klavierstücke, Melodramen, z. B. „Das klagende Lied", Orgel- und Cellostücke, im ganzen weit über hundert Werke.



Von seinen Arbeiten als Musikschriftsteller sollen hier genannt sein die Schrift „Über das Dirigieren", die (viel benutzte) „Harmonie- und Melodielehre", die „Gymnastik des Klavierspiels" sowie seine „Führer durch die 48 Lieder ohne Worte von Mendelssohn" und die „84 Cramer-Etüden".

Außerdem leitete er viele Jahre lang die akademischen Messen und war Chormeister des akademischen Gesangvereins, der Innsbrucker Liedertafel und des Tiroler Sängerbundes. Im Jahre 1883 wurde er akademischer Musikdirektor der Universität Innsbruck, ist Ehrenmitglied zahlreicher Musikvereine und seit 1899 Ritter des Franz-Josef-Ordens. 1909 ehrte ihn seine Vaterstadt durch Be-

nennung einer Straße nach ihm, kurz, Pembaur blickt jetzt mit 72 Jahren auf eine reiche segensvolle Arbeit zurück, und seine beiden ältesten Söhne, Josef, geboren 1875 in Innsbruck, jetzt Professor des Klavierspiels am Leipziger Konservatorium, und Karl, geboren ebenfalls in Innsbruck 1876, zurzeit Kapellmeister an der katholischen Landes- (früher Hof-) Kirche zu Dresden und Musikdirektor an der dortigen Landesoper, der sich als Kirchenkomponist schon einen Namen gemacht hat, setzen das Werk ihres genialen Vaters in würdigster Weise fort. — Solange in Tirol die Musik gepflegt wird, bleibt der Name Pembaur eng mit allem verknüpft, was er geschaffen und angeregt hat; aber auch in anderen deutschen Gegenden wird sein Name stets ehrenvoll anerkannt und hoch geachtet sein. Möge es dem Künstler, den man mit Recht den größten österreichischen Tonkünstler der Gegenwart nennen kann, noch recht lange vergönnt sein, seinen Lebensabend als Otium cum dignate zu genießen!

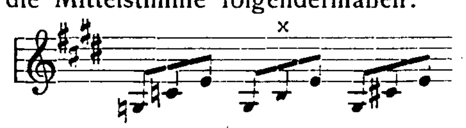
Ludwig van Beethoven: Sonata quasi una fantasia

Op. 27 Nr. 2, Cis-Moll

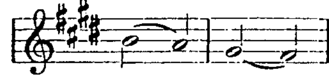
Von Prof. Heinrich Schwartz, München

Die Cis-Moll-Sonate erfreut sich einer beispiellosen Popularität in allen Schichten der musikalischen Welt und darüber hinaus, denn es wird kaum einen Gebildeten geben, der nicht von ihr gehört hätte. Der nicht wenigstens von der „Mondschein"-Sonate gehört hätte. Unter diesem Titel ist die Cis-Moll-Sonate besonders bekannt. Wie sie dazu kam, ist freilich höchst verwunderlich. Was hat der letzte Satz mit Mondschein zu tun? Und dann überhaupt, wie könnte der bleiche, kalte Geselle (natürlich Vollmondschein) einem ringenden Titanen ein Programm bedeuten? Das wäre doch höchstens ein Vorwurf für eine komponierende Musikfee.

Der Inhalt des Werkes ist auf die verschiedenste Weise gedeutet worden, geistreiche Erklärungen wechseln ab mit gewagten und gesuchten Auslegungen, die alle hier aufzuführen überflüssig erscheint. Es wird kaum anzuzweifeln sein, daß Beethoven der Cis-Moll-Sonate einen poetischen Vorwurf zugrunde gelegt hat. Wir wissen aus seinem Leben, daß er zu der jugendlichen Gräfin Giulia Guicciardi, der die Sonate gewidmet ist, in heftiger Neigung entbrannt war. Nach den Standesvorurteilen der damaligen Zeit war jedoch eine Verehelichung, die er ins Auge gefaßt hatte, ausgeschlossen. Läge es nun nicht am nächsten, in dem Inhalte der Sonate die Stimmungen, von denen der Meister durch das Scheitern seiner Absicht erfüllt war, zu suchen? Von einer tiefen Melancholie erfüllt (Oh- ne Dich) schuf er den ersten Satz, das hohe Lied resignierender Liebe. Nach meiner Meinung wäre von diesem Gesichtspunkte aus der Vortrag dieses Tongedichtes zu erfassen. Man beginne sehr zart, pp lautet die Vorschrift, delicatissimamente, d. h. sehr geschmackvoll und senza sordini. Diese letzte Bestimmung findet sich zum Überfluß zweimal, ein Beweis, welche Wichtigkeit ihr Beethoven beimaß. Und seltsam, 90% meiner Klavierschüler faßten sie falsch auf. Es wird Sache des Lehrers sein, den Schüler davon zu überzeugen, daß senza sordini, ohne Dämpfer, d. h. mit Pedal heißt. Mit der „Verschiebung", die una corda genannt wird, hat die Bezeichnung nichts zu tun. Die beabsichtigte zarte Wirkung zu erzielen, wird sich indes der Gebrauch der „Verschiebung" empfehlen. Die ruhig wogende Triole verlangt unbedingte Glätte und Ausgeglichenheit der Tongebung durch den ganzen Satz. Ein besonderes Studium erheischt die darüber liegende Melodie hinsichtlich Anschlag und Deklamation; man vergesse nicht, daß der gute Akzent stets auf eins zu fallen habe. Damit sei jedoch keine irgendwie hervortretende Betonung des ersten Viertels gemeint, sondern ein natürlicher Ausdruck, der sich eben aus der richtigen Deklamation von selbst ergibt. Im 12. Takte heißt nach der Cottaschen Ausgabe die Mittelstimme folgendermaßen:
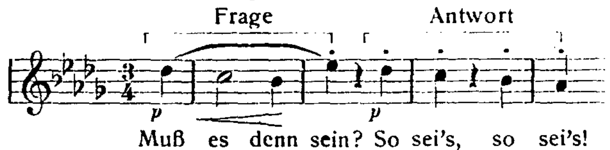


Also h auf dem 2. Viertel, andere Ausgaben haben statt dessen c. Ich möchte diese Lesart vorziehen, denn die Stimmführung c, cis ist viel natürlicher, als der Umweg über h, der zudem nicht frei ist von Oktavenparallelen mit dem Basse. Die Phrasierung der Melodie Takt 20 und 21.
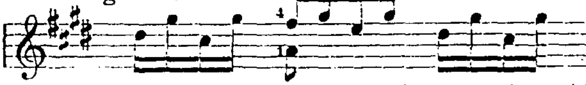


ist Original, also wohl zu beachten. Es ist klar, daß ein tief empfundener Vortrag dieses ergreifenden Satzes ein starres Festhalten am Zeitmaße nicht verträgt, das müßte das reiche Leben, das ihm innewohnt, unbedingt töten. Andrerseits aber dürfen die agogischen Freiheiten, die kleinsten Erregungen des Empfindens nicht übertrieben werden. Ich will nicht versäumen, über diesen Gegenstand hier die ausgezeichneten Ausführungen C. M. von Webers einzufügen. Er sagt: „Der Takt (Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musik-

stücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. Doch glaube um Himmelswillen niemand sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt. Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- oder phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes. Für alles dies haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust, und finden sie sich nicht da, so hilft weder der nur grobe Mißgriffe verhütende Metronom, noch helfen Andeutungen." Ja, ja, in der fühlenden Menschenbrust liegt es, Weber hat ganz recht; deswegen ist mit Erklärungen, mögen sie noch so ausführlich sein, nichts anzufangen. Takt 32 erlischt scheinbar die melodische Linie. Scheinbar, denn die durch sechs Takte weit geschwungenen Bögen bilden eben die Melodie, welche zwar sehr zart, aber doch ausdrucksvoll — also nicht etwa als leere tote Passage — zu spielen ist. Nach vier tiefsinnigen Takten, die liebevolle Auslegung beanspruchen und in die Haupttonart münden, kehrt der klagende Gesang wieder. Er wird festgehalten bis zur Coda, in der er allmählich erlischt. Zwei bedeutungsvolle Akkorde lassen dieses erhabene Tongedicht weihevoll ausklingen. Ihm schließt sich sogleich ohne Unterbrechung der zweite Satz an. Liszt nannte ihn „eine Blume zwischen zwei Abgründen". Mag man diese Bezeichnung treffend und geistreich finden, — einen besonderen Anhaltspunkt für die Auffassung eröffnet sie meines Erachtens nur insoferne, als dadurch einer lieblichen Darstellungsweise das Wort geredet wird. Das wäre jedoch nicht genügend. Dieser zweite Satz ist ein seelisches Erlebnis von nicht minderer tiefer Bedeutung als der erste Satz. Der Meister kommt wieder zu sich selbst, er entsagt.
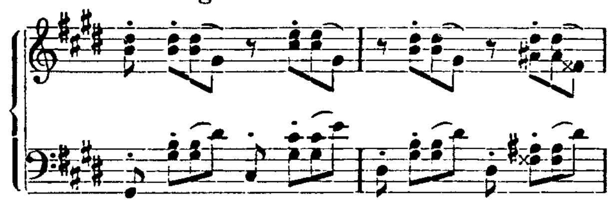


Daß dieser schwerwiegende Entschluß nicht in die tändelnde Weise eines Scherzo gefaßt werden kann, ist ohne weiteres klar, es wäre deshalb ganz verfehlt, ein schnelles Zeitmaß zu nehmen. Übrigens soll auch Liszt, wie erzählt wird, diesen Satz sehr langsam gespielt haben. Man deklamiere gut und richtig und trenne Frage und Antwort. Auf den Pedalgebrauch ist zu verzichten. Technisch genau wollen die Takte 10 und 11 behandelt werden, nämlich Oberstimme wird gebunden, die übrigen Stimmen sind gestoßen. Hinsichtlich der Tongebung haben diese Letzteren natürlich gegen die Oberstimme zurückzutreten.

Die Gefühle aber, welche den Meister nach seinem Verzichte beherrschten, schildert er im dritten Satze. Verzweiflung hat ihn erfaßt, in leidenschaftlichen Ausbrüchen spricht der Schmerz um das verlorene Glück zu uns, und höhnende Fratzen spotten seines Schicksales. Und wenn auch nach heftigen Paroxismen für kurze Augenblicke eine versöhnende Ruhe sich einzustellen scheint, sie ist trügerisch — aufs neue werden die dämonischen Gewalten entfesselt, von neuem toben die Stürme in des Meisters Brust. Endlich zeigt ihnen sein bestimmter, gebietender Wille den Weg — das Drama zwischen Ludwig van Beethoven und Giulia Guicciardi ist abgeschlossen. Die Wiedergabe dieses heißglühenden Tongedichtes erfordert vollendete Künstlerschaft sowohl im Technischen als im Geistigen. Man vergesse nicht die Vortragsdirektive „agitato", d. i. von innerer Erregung erfüllt. Wer leere Arpeggien im schnellen Tempo spielt, ist vom geistigen Inhalte weit entfernt. Wichtig ist: die dahineilenden Tonwogen sind piano, ohne jedes crescendo, ohne Pedal non legato zu spielen. Hinsichtlich des Letzteren ist zu bemerken, daß Beethoven die Stelle ohne Bindebogen geschrieben hat und der in Cottas Ausgabe enthaltene Legatobogen von Lebert hinzugefügt ist. Er ist nicht nur überflüssig, sondern auch verwirrend, denn nimmermehr hat Beethoven die Passage legato gedacht. Und daraus, daß Beethoven keine Bindebögen anbrachte, den Schluß zu ziehen, daß jede derartige Stelle legato auszuführen sei, wie jetzt vielfach behauptet und gelehrt wird, ist mindestens kühn. Wozu dann die in den Takten 19 und 20 auftretenden, von Beethoven selbst herrührenden Legatobögen? Diese beiden Takte sollen im Gegensatze zu den vorhergehenden eben wirklich legato gespielt werden. Das sforzato auf dem siebenten Achtel jedes Taktes darf schon heftig genommen werden, wogegen das achte Achtel als dessen Nachhall zu betrachten wäre. Die linke Hand behandle man sehr leicht staccato, aber trotzdem klingend. Vielen Spielern fällt die fünftaktige Stelle (Takt 9 und folgende) besonders schwierig. Ein lockeres Handgelenk ist zu ihrer Bewältigung ein Haupterfordernis. Spieler, welche der nötigen Spannkraft entbehren, mögen das a an die rechte Hand abgeben:

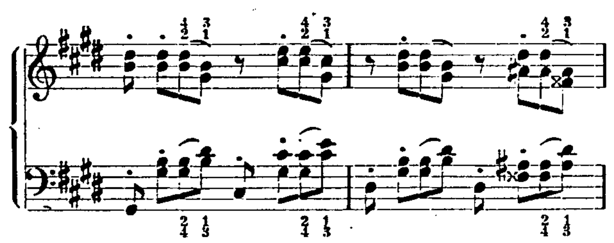


Entgegen der angegebenen Ausführung bin ich
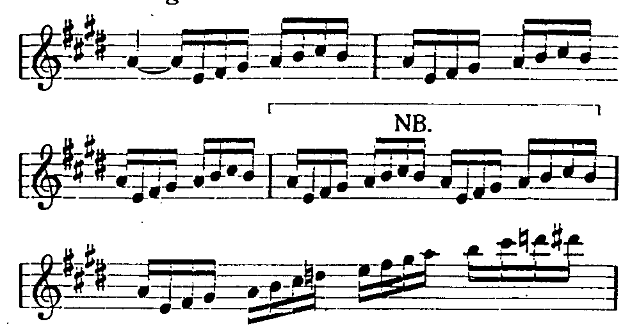
dafür, den Triller Takt 30 mit der Hauptnote zu beginnen. Er ist, soll er einigermaßen imponierend wirken, sehr schwierig auszuführen. Sieben Noten inklusive Nachschlag wird wohl das äußerste sein, was zu erreichen ist. Noch unangenehmer liegt die Sache zwei Takte später. Formell auffallend ist, daß der Seitensatz (das 2. Thema) und der Abschluß des ersten Teiles in der Tonart der Quinte, in Gis-Moll gesetzt ist, eine Freiheit, welche indes als durch den poetischen Vorwurf gerechtfertigt, keiner besonderen Begründung bedarf. Der Tondichter konnte, um die Einheitlichkeit der düsteren Grundstimmung zu bewahren, keine andere Tonart als Gis-Moll wählen, denn die Durchführung seiner künstlerischen Idee müßte ihm höher stehen als starrer Formalismus. (Nach den Schulregeln der damaligen Zeit hätte er nämlich zu dem weichen E-Dur greifen sollen.) Erfahrungsgemäß bietet sich im Schlußsatze, oder besser gesagt, in den Nachsätzen hinreichend Gelegenheit zu pianistischem Schlendrian zumal in den Takten 47 und 48. Man kann häufig hören:



Dieser Ungenauigkeit begegnet man am sichersten durch einen zuverlässigen Fingersatz, etwa den folgenden:



Und ähnlich fünf Takte später. Die Gesangstelle Takt 57 nehme man ein wenig ruhiger im Zeitmaß; in den beiden überleitenden Takten soll dann das Hauptzeitmaß wieder gewonnen werden. Diese beiden Takte spiele man ebenfalls non legato. Auf die Wiederholung ist zu verzichten, denn sie schwächt die Gesamtwirkung ab. Zudem besteht kein ästhetischer, nicht einmal ein formeller Grund dazu. Und Beethovens ausdrückliche Vorschrift? Sollte sie nicht respektiert werden? Gewiß wird jeder ernsthafte Musiker des Meisters Vorschriften peinlich einhalten, aber er hat auch ein Recht, die Forderungen der Gegenwart zu erfüllen. Die umständliche Weitschweifigkeit unserer Vorfahren aber paßt nicht mehr in unsere Zeit, auch ihre Musikseligkeit nicht. Ich erblicke in Beethovens Vorschrift zur Wiederholung eine Konzession an seine Zeit, deren Geschmack von dem heutigen sich wesentlich unterschied. Was damals vielfach als äußere Notwendigkeit galt, erscheint uns heute als Zopf. Aus diesem Grunde kann man die Nichteinhaltung der Beethovenschen Vorschrift verantworten. Die Durchführung bietet zu Auslassungen keinen Anlaß, doch gibt sie Gelegenheit, die staunenswerte Formvollendung zu bewundern, in welche Beethoven den Stoff gefaßt hat. Es folgt die Wiederholung des Hauptsatzes, dem diesmal ohne Überleitung das zweite Thema angefügt ist. Gegen den ersten Teil bringt die Cottasche Ausgabe und manche andere eine Abweichung, indem die viertaktige Phrase



in eine dreitaktige gekürzt ist. Ob aus Absicht, ob aus Versehen, darüber läßt sich streiten. Ich für meinen Teil neige der Meinung zu, daß es mit voller Absichtlichkeit geschah. Trotz der Erschütterung, die hierdurch der architektonische Bau erfuhr; denn durch die erfolgte Amputation gewinnt die zum Abschluß drängende Spannung eine konzisere Fassung. Über die Ausführung der Nachsätze gilt das bereits im ersten Teile Gesagte; ähnlich ist die Temponahme zu behandeln. Im 7. Takte der Coda und weiterhin muß straffer Rhythmus herrschen. Ich kann mir die hervorbrechenden Tonwogen, wie die Ausgabe angibt, piano < nicht denken; dieselben sollten nach meiner Ansicht vielmehr mit elementarer Gewalt gespielt werden. Die zweite Stelle noch kräftiger als die erste. Man vergesse ja nicht, daß die letzte Figur aus Sechzehnteln besteht, nicht wie vorher aus Zweiunddreißigsteln. Siehe übrigens auch die Fußnote. Im 9. Takte der nun beginnenden Gesangsstelle entwickelt sich eine Steigerung von gewaltiger Größe, die nach drei Ansätzen schließlich im vierten — Quartsextakkord auf Gis — gipfelt. Es wird Sache des Spielers sein, sowohl nach Seite der Kraft als auch der Leidenschaft den Höhepunkt des ganzen Satzes entsprechend vorzubereiten und festzuhalten. Hierzu bedarf es insbesondere einer ausgiebigen Fingerkraft, die ebenso zuverlässig als ausdauernd standhält. Bei Beginn des chromatischen Ganges können dann, wenn nötig, „zur Erholung" eine oder mehrere Töne an die linke Hand abgegeben werden. Dann auch diese aufsteigende Tonleiter darf keinerlei Spuren

von Ermüdung, im Gegenteile, zeigen. Ein reicher Triller von der Dauer eines Taktes des Hauptzeitmaßes ohne Fermate leitet über in den ja nicht zu schnell beginnenden und allmählich erschlaffenden Achtelgang. Die angefügte Bezeichnung rapidamente halte ich nicht für glücklich gewählt. Beethoven hätte zweifellos nicht Achtel notiert, wenn er die Stelle sehr schnell gedacht hätte. Über Adagio folgt der Ausklang. Sehr zart und vielleicht ruhig, erschöpft beginnend, kann wie angegeben vom 5. Takte ein Crescendo einsetzen; ich wäre jedoch dafür, die 6 Takte verklingen zu lassen, um dann plötzlich mit großer Heftigkeit den abschließenden Cis-Moll-Dreiklang herunterzu„wettern". Die letzten Akkorde ganz kurz, jeder mit Pedal, das jedoch nicht in die Pausen hineinklingen darf.

Beethovens unsterbliches Tongedicht, dem berufene Interpreten mit Ehrfurcht nahen, wird von Unberufenen vielfach gedanken- und gewissenlos mißhandelt; jede höhere Tochter, ob mit oder ohne Talent, erfreut ihren Freundes- und Verwandtenkreis durch den Vortrag der „Mondschein"-Sonate. Wogegen nicht viel einzuwenden ist, wenn derselbe sich auf dem Boden der Wohlanständigkeit bewegt, wogegen jedoch protestiert werden muß, wenn er ihn verläßt und in groben Unfug ausartet. Als grober Unfug ist es ferner zu bezeichnen, die Cis-Moll-Sonate als Unterlage nichtiger Tanzkunststücke zu mißbrauchen. Unter dem Beifall eines urteilslosen Publikums wurde dieses Schauspiel vor einigen Jahren in den großen Städten Deutschlands geboten. Was würde dazu wohl Beethoven gesagt haben? Vielleicht: „Deutsches Volk, du bist nicht wert, einen Beethoven dein eigen zu nennen!"

Über die Viola da Gamba

Von Christian Döbereiner, München

Unter den Musikinstrumenten der alten Zeit, deren Wiedererweckung für eine stilvolle Ausführung altklassischer Musik von großer Bedeutung ist, steht die in ihrer Eigenart unersetzliche Viola da Gamba mit an erster Stelle. Im 17. und im 18. Jahrhundert nahm sie als Solo- und Kammermusikinstrument eine beherrschende Stellung ein, stand der Violine ebenbürtig zur Seite und war vor dem Violincello stark bevorzugt. Dieses hat sich nicht aus der Viola da Gamba entwickelt, wie vielfach angenommen wird, und ist keine Verbesserung derselben: Beide sind ihrer Form, Besaitung und Stimmung, dem Klangcharakter und ihrer Herkunft nach verschiedene, in ihrer Art vollkommene Instrumente. Die Viola da Gamba gehört zur Familie der alten Violen, auf deren Entwicklung die Laute Einfluß hatte, während das Violoncello zur Familie der später entstandenen Violinen gehört. Die Benennung der Viola da Gamba mit „Kniegeige" ist nicht richtig, als Kniegeige kann nur das Violoncello, die Viola da Gamba dagegen als „Knieviola" bezeichnet werden. (Ausführliches darüber in des Verfassers Aufsatz: „Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach", im Bachjahrbuch 1911.) Der Schallkörper der Gambe läuft nach dem Halse etwas spitz zu: Die Zargen sind meist höher als beim Cello; der Boden ist gewöhnlich flach und nicht gewölbt; Decke und Boden haben keinen über die Zargen hinausreichenden Rand; die Schalllöcher zeigen vielfach die Form von C Ɔ oder sichelförmigen Ausschnitten. Bezogen ist die Gambe gewöhnlich mit 6 Saiten, die in Quarten mit einer Terz inmitten gestimmt werden: D, G, c, e, a, d¹. Siebensaitige Gamben haben in der Tiefe noch ein Kontra-A. Diese lautenähnliche Stimmung ermöglicht ein reichhaltiges Doppelgriff, Accord- und Arpeggienspiel.

Die höchste Stimme der alten Violen nahm die Diskantviola ein, die mittlere Tonlage vertrat die Alt- und Tenorviola. Diese wurden am Kinn angesetzt und mit dem Arm gehalten, daher der Name Viola da braccio, d. h. Armviola. Unsere heutige Bratsche erhielt dadurch ihre Benennung; sie wird wohl auch Viola genannt, doch ist sie keine Viola, sondern eine größere, um eine Quinte tiefer gestimmte Violine, also eine Altgeige. Sie ist wie das Cello nach dem Typus der Violine gebaut; dagegen hat unser heutiger Kontrabaß, der größere Nachfolger des alten Violone (d. h. große Viola), noch die alte Violaform.

Seit dem Ausgange des 16. Jahrhunderts fehlt die Gambe in keiner Kapelle der Fürstenhöfe, sowie in keinem Familienkonzert neben der Laute, denn: „die Violdigamb und Laute haben in der Kammer ihrer Anständigkeit halber, vor anderen besaiteten Instrumenten etwas voraus" (schreibt Mattheson 1739). „Ohne die Gambe konnte weder Kirchen- noch Kammermusik besetzt werden. In allen öffentlichen und Privatkonzerten hatte sie das ausschließliche Recht, sich vom Anfang bis zum Ende vor allen anderen Instrumenten hören zu lassen." (Gerber 1812). Ihr etwas elegischer Klang hat ein bestrickendes Kolorit und eignet sich zu zartem, anmutigem Spiel, zu schwärmerischem und innigem Ausdruck. Das Akkordspiel ist auf der Gambe reichhaltiger und klangschöner als beim Cello, die Bogentechnik bereitet infolge der vielen Saiten und des flacheren Steges größere Schwierigkeiten. Mattheson scheint darauf anzu-

spielen, wenn er in seinem „Neueröffneten Orchester" (1713) schreibt: „Die säuselnde Viola da Gamba ist ein schönes, delikates Instrument, und wer sich darauf signalisieren will, muß die Hände nicht lange im Sack stecken."

Bedeutende Gamben-Virtuosen, die auch gute Kompositionen schufen, waren in Deutschland: August Kühnel (geb. 1645), Joh. Schenck (1650), Hesse (1676), K. Fr. Abel (1725) und andere; in England: Christopher Simpson (geb. gegen 1600); in Frankreich: Marin Marais (1656), Jean Rousseau (1655), L. de Caix d'Hervelois (1680), J. B. Forqueray (1671) und Roland Marais. Zum Wertvollsten gehören die 14 Sonaten und Partiten Kühnels, die edle, auch heute noch lebensfähige Musik enthalten und dem Spieler die Möglichkeit bieten, all die reichen klanglichen und technischen Qualitäten des Instrumentes zur Geltung zu bringen. In Italien scheint die Gambe, obwohl sie dort ihren Ursprung hat, nicht so eifrig gepflegt worden zu sein als in den übrigen Ländern. Dies mag in der Vorliebe der Italiener für die Violine und der dort früher erfolgten Einführung des Violoncellos als Solo-Instrument begründet sein. Erhalten ist ein schönes Trio für Flöte, Gambe und Baß von A. Lotti und das prachtvolle Konzert für Gambe mit Streichern und 2 Hörnern von Tartini. Unter den Vorgängern und Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs verwendeten Reinken, Buxtehude, Händel, Telemann, Rameau, u. a. die Gambe in ihren Kammermusikwerken.

J. S. Bach macht in seinen drei wundervollen Sonaten für Gambe mit obligatem Cembalo von dem spezifischen Gambensatz nur geringen Gebrauch; die technischen und klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes kommen dabei nicht in dem Maße zur Entfaltung wie in den Werken der produktiven Gambenvirtuosen, oder in dem Gambenkonzert Tartinis. Dort herrscht die Gambe nicht mehr als Solo-Instrument, es dient dem Geiste und der Idee des Meisters als Klangwerkzeug. Der Gambenpart ist mit vereinzelten Ausnahmen einstimmig gehalten, was in der Natur der Triosonate (zweistimmige Cembalopartie mit Soloinstrument) begründet liegt. Bachs Gambensonaten ermöglichen im Zusammenspiel der Gambe mit dem registerreichen, silbertönigen Cembalo überraschend farbenreiche Klangwirkungen. Unser Meister, der sich alle zu seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente mit herrlichen Wirkungen dienstbar machte, hat Gambe und Cembalo verschieden verwertet. Hier sei nur auf die ergreifende Wirkung hingewiesen, welche die Gambe bei der Alt-Arie: „Es ist vollbracht" in der Johannes-Passion erzielt und auf die besonders charakteristische Weise, wie sie in der Matthäus-Passion bei der Baßarie: „Komm süßes Kreuz" hervortritt. Die Gambe verleiht diesen Stücken ein Kolorit, wie es das Cello nie hervorbringen kann, sie ist durch dieses nicht zu ersetzen. Niemals erreicht das Cello die wunderbare Zartheit der Gambe. Vermöge ihres bestrickenden Wohllautes und charakteristischen Kolorits sowie ihrer, einer feinen musikalischen Kulturepoche angehörenden Literatur ist die Gambe geeignet, unser heutiges Musikleben um manch schöne Eindrücke zu bereichern.

Das dritte Reger-Fest in Jena

Die Gattin des verstorbenen Tonkünstlers veranstaltete in Jena vom 2.—4. Juli das dritte Regerfest. Die ungeheuren Kosten, die ein großes Orchester in der heutigen Zeit erfordert, zwangen Frau Elsa Reger, statt der Orchesterwerke des Meisters, Chor- und Kammermusik auf die Vortragsfolge zu setzen.

Die Tat rechtfertigte den Gedanken vollkommen. Eine große Anzahl von Freunden und Verehrern des Meisters und seiner Kunst hatte sich eingefunden. Ihnen allen gab auch dieses, in kleinem Rahmen gebotene Reger-Fest, reiche Anregung und köstlichen musikalischen Genuß.

Vor Beginn des Festes versammelten sich im Regerhaus etwa hundert geladene Gäste zur Einweihung des Max-Reger-Archives. Als weihevolle Einführung zu diesem Festakte spielten die Brüder Busch und der Cellist Grümmer das E-Moll-Trio (op. 102). Anschließend hieran wurde das Archiv von Frau Reger feierlich eröffnet. Frau Reger teilte hierbei mit, daß sie testamentarisch eine Angliederung des Archives an die Universität bestimmen werde. Die Sammlung soll künftig die handschriftliche Hinterlassenschaft des Meisters, ferner alles, was in irgendeiner Weise zu seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen in Beziehung steht, bergen. Die Verwaltung des Archives liegt in den Händen des Herrn Universitätsmusikdirektors Rudolf Volkmann. Die Sammlung enthält zur Zeit die Manuskripte Regers etwa von op. 100 an vollzählig; ferner Briefe von und an Reger. Volkmann hat an alle, die Reger gekannt und zu ihm in Beziehung gestanden haben, um Unterstützung beim weiteren Ausbau des Archives gebeten.
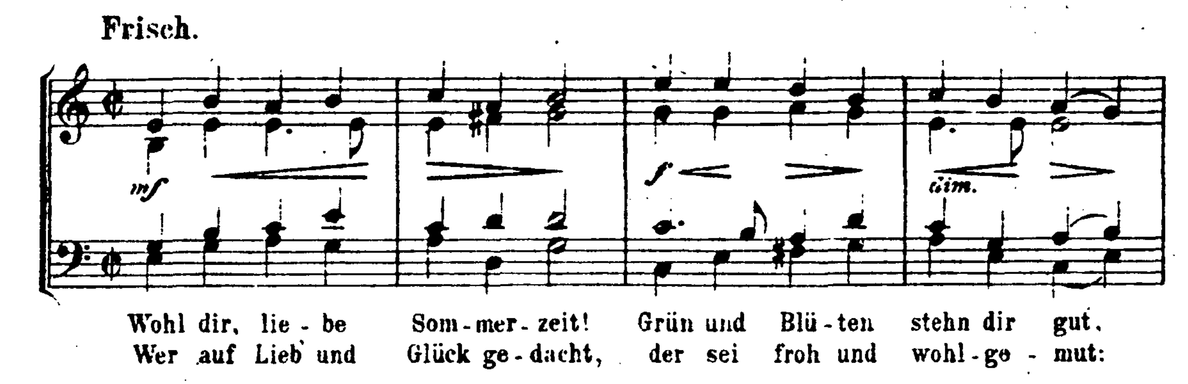
Das erste Konzert fand in der alten ehrwürdigen Stadtkirche statt, die bis auf den letzten Platz mit andächtigen Hörern gefüllt war. Volkmann führte mit dem Philharmonischen Chor Jena die Choral-Kantate No. 4 „Meinem Jesum laß ich nicht" auf. Cläre von Conta sang die Solopartie. Organist Alfred Sittard, Hamburg, spielte die „Introduction, Passacaglia und Fuge" op. 127) und
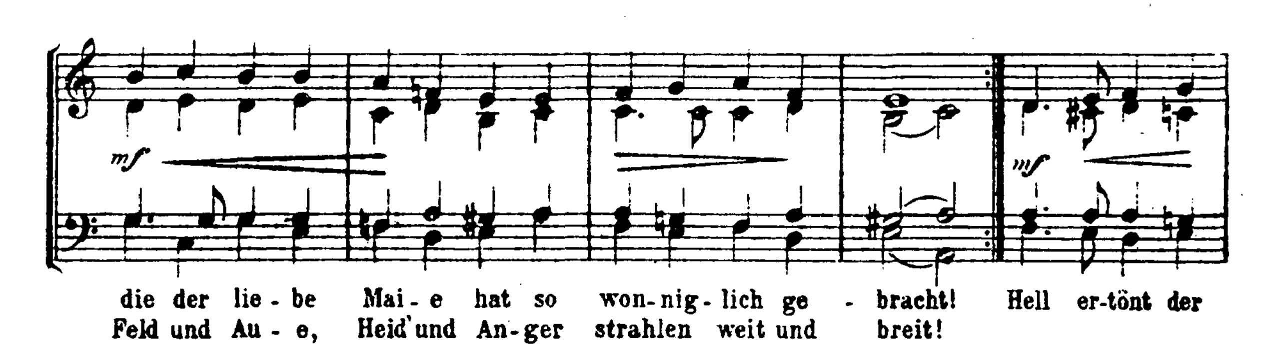
Z. f. M.
Beilage 6

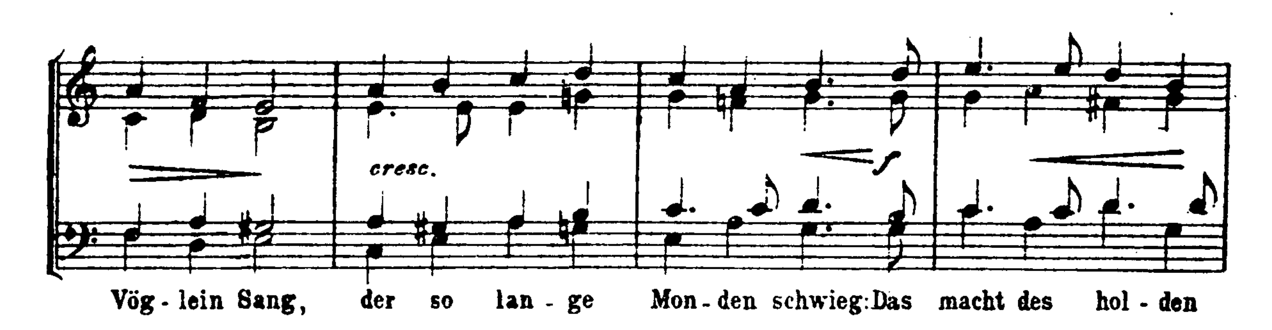
Neidhardt von Reuenthal.
(um 1225)
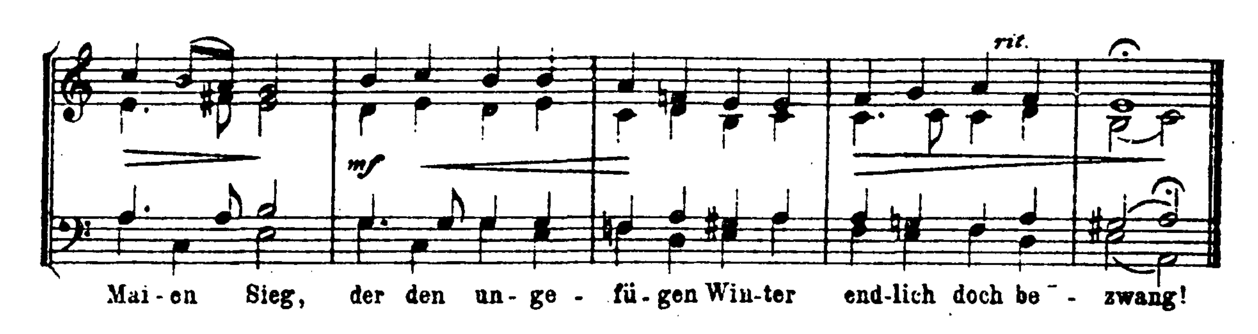
„Wohl dir, liebe Sommerzeit!"

Frisch.
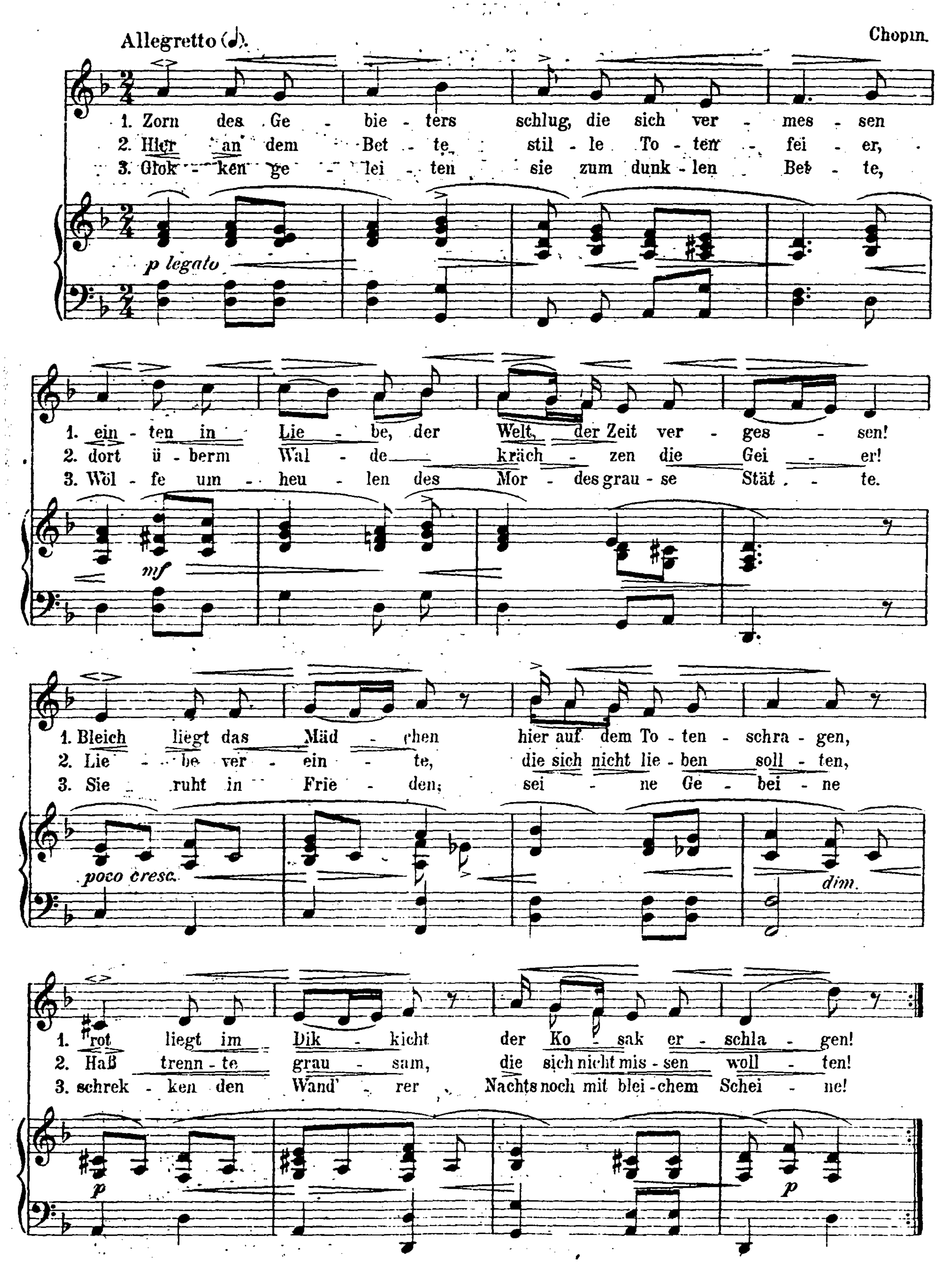








Aus: „10 Mailieder und Winterklagen" für gemischten Chor mit Zugrundlegung der Originalmelodieen gesetzt von Hugo Riemann. Edition Steingräber Nr. 840.

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik."

Zwei Tote.
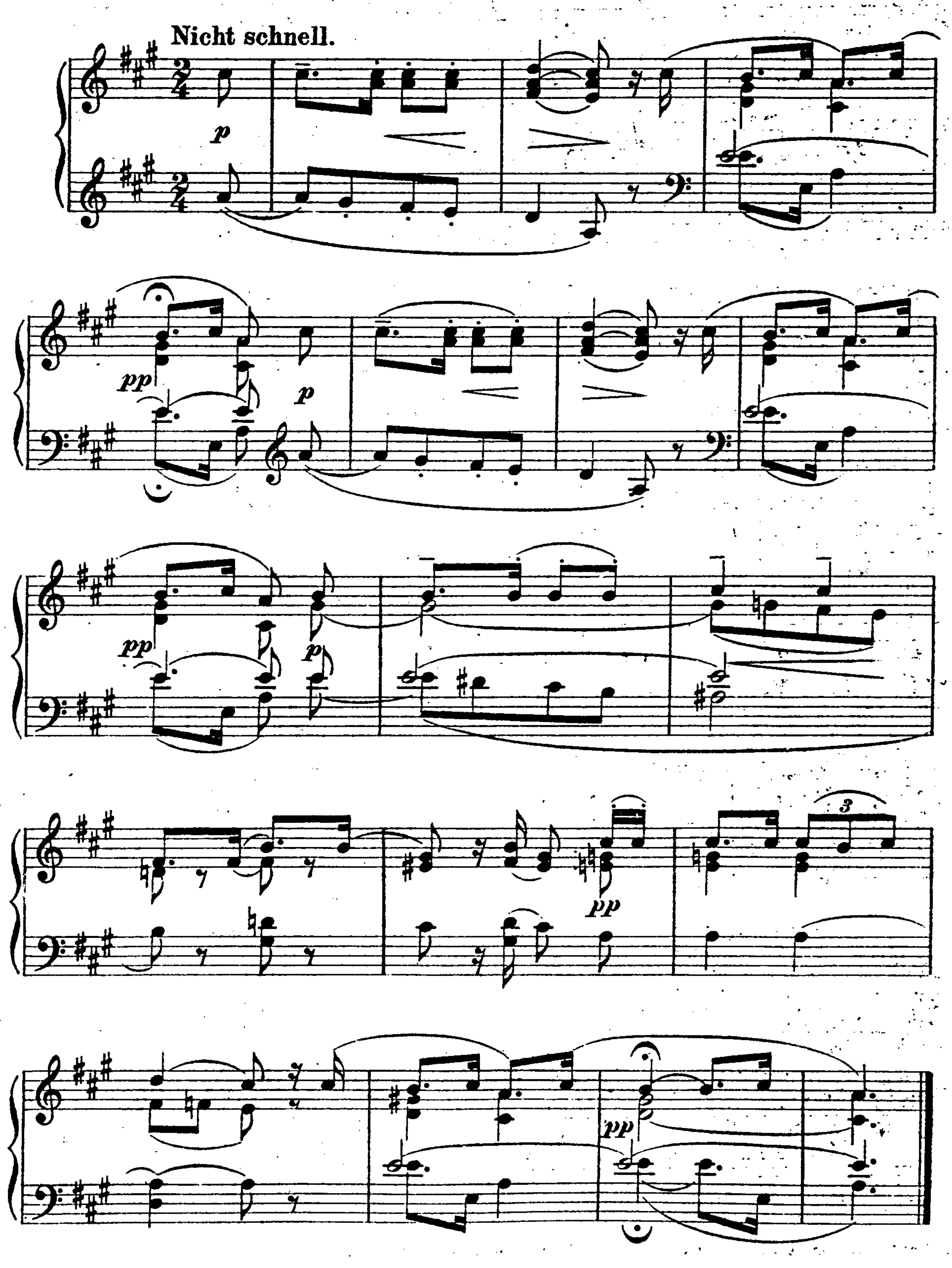
Chopin.



Aus: 17 Lieder für eine Singstimme und Pianoforte von F. Chopin. Revision von Hugo Riemann. Edition Steingräber Nr. 549.

R. Schumann.
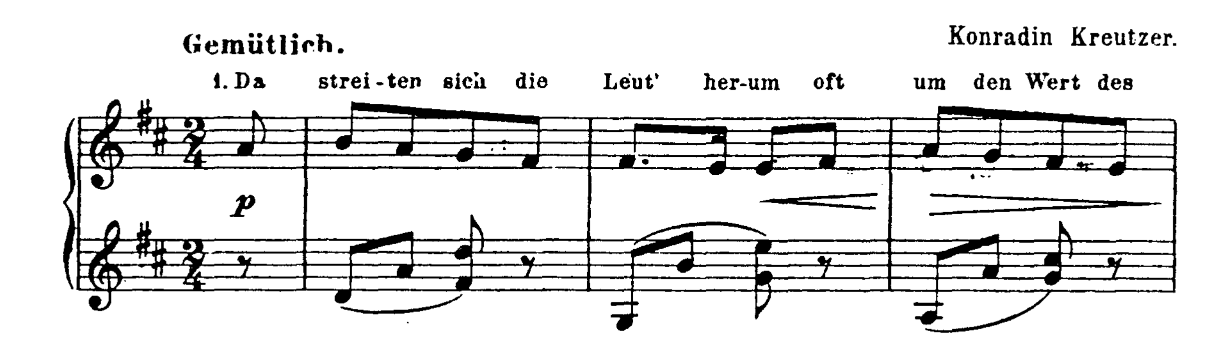
„Aus meinen Tränen fließen."
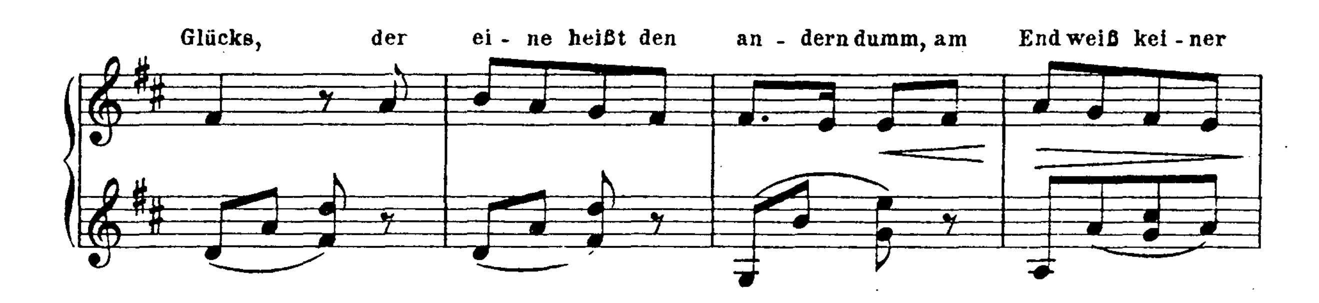


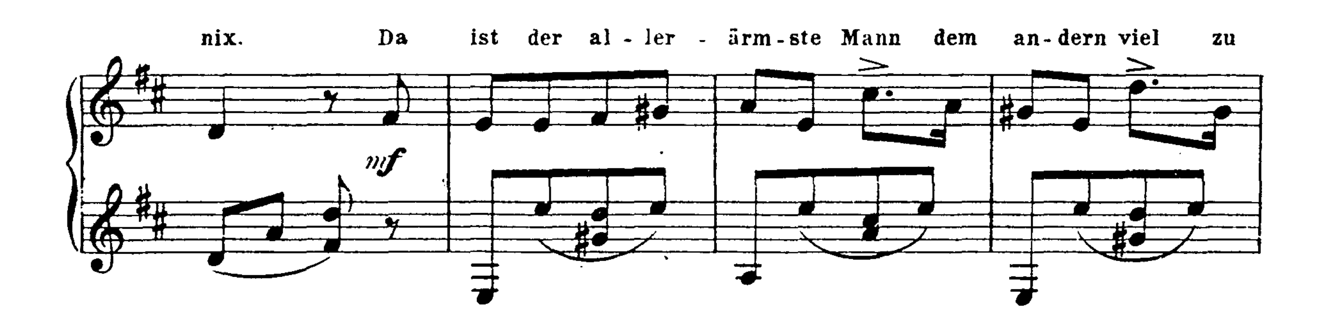
Aus: Harmonium-Album VI. (Pache & Schwalm.) Edition Steingräber Nr. 19.
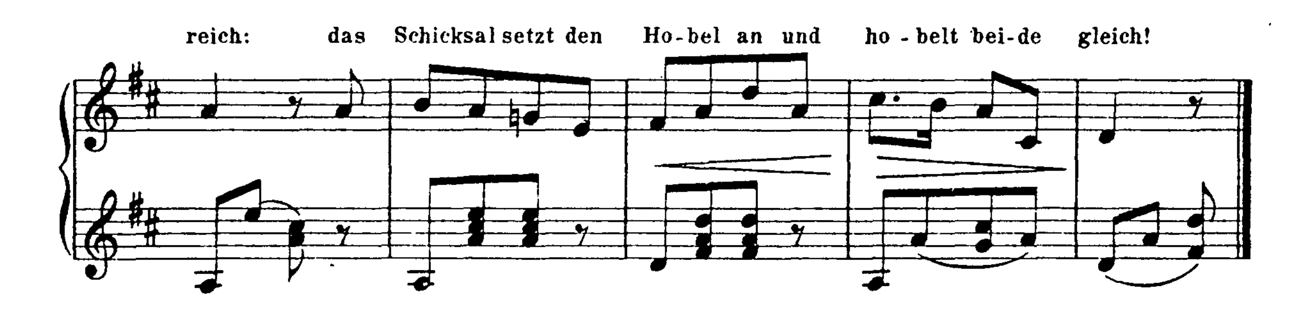
Hobellied.

Gemütlich. Konradin Kreutzer.









2.

Die Jugend will stets mit Gewalt
In allem glücklich sein,
Doch wird man nur ein bissel alt,
Da giebt man sich schon drein.
Oft zankt mein Weib mit mir, o Graus!
Das bringt mich nicht in Wut:
Da klopf' ich meinen Hobel aus
Und denk': du brummst mir gut!

3.

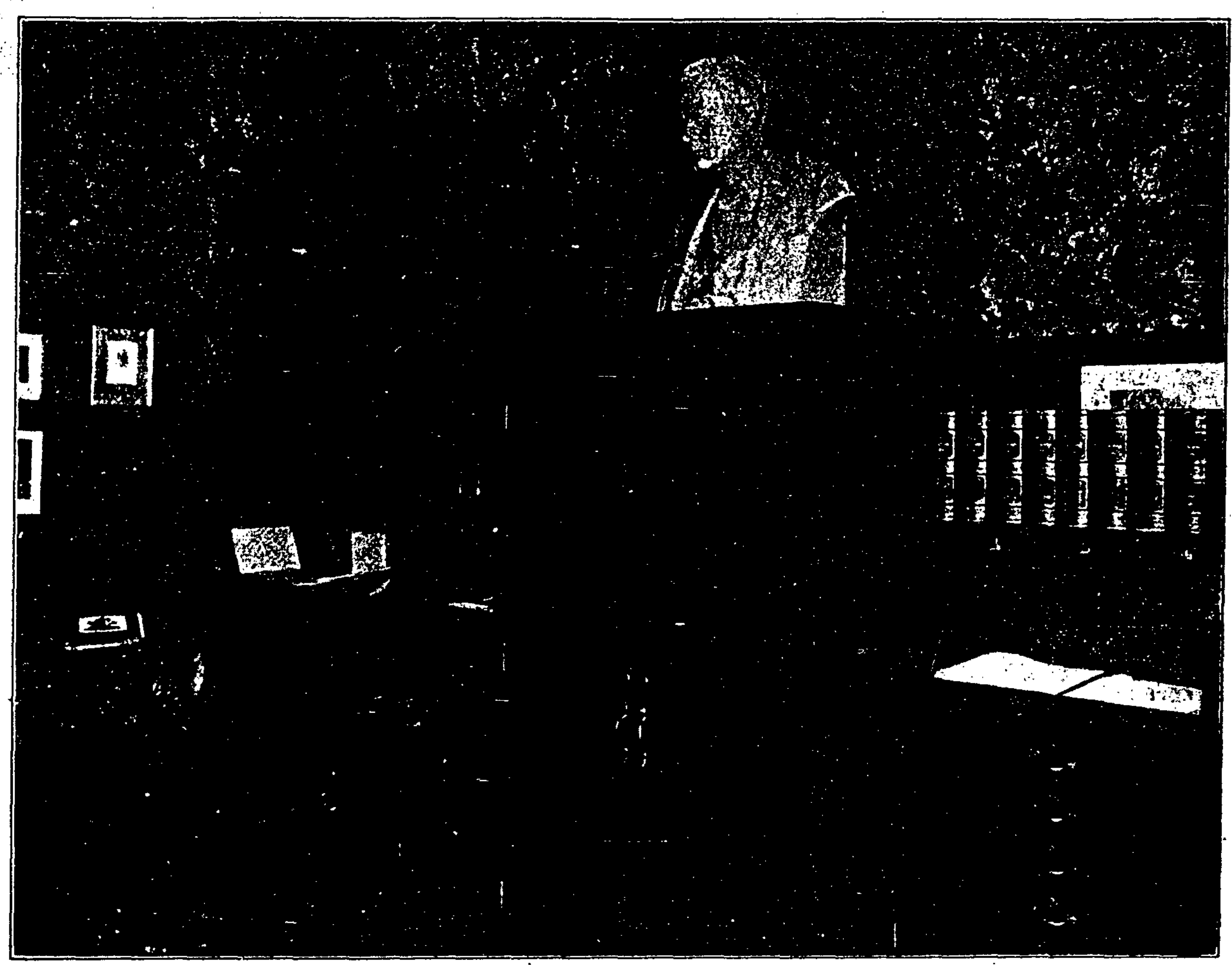
Zeigt sich der Tod einst, mit Verlaub,
Und zupft mich: Bruder, komm!
Da stell' ich mich im Anfang taub
Und schau' mich gar nicht um.
Doch sagt er: lieber Valentin,
Mach' keine Umständ', geh'!
Da leg' ich meinen Hobel hin
Und sag' der Welt ade!

Aus: „Liederquell" 100 Volkslieder für Zither allein. (O. Messner) Edition Steingräber Nr. 729.

Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

die zweite Sonate d-moll op. 60), beide Werke für Orgel, meisterhaft. Adolf Busch brachte op. 117 No. 6 „Praeludium und Fuge d-moll" für Violin-Solo wie ein dazu Berufener zu Gehör.

ein. Frau Cahnbley-Hinke und Helge Lindberg sangen Lieder. Der Jenaer Männergesangverein brachte die Chöre „Ausfahrt und Frühlingsruf" aus op. 38. Mit dem Klavierquartett



Photographie E. Hoenisch, Leipzig

Teilansicht des Reger-Archives in Jena

Eröffnet zu Beginn des Regerfestes am 2. Juli 1920

in A-Moll (op. 133, 2) fanden die Veranstaltungen einen glänzenden Abschluß.

In den folgenden Konzerten, die gleichfalls in überfüllten Sälen stattfanden, brachten u. a. die Brüder Busch die C-Moll-Sonate (op. 139), beide mit Grümmer, das E-Moll-Trio (op. 102). Ph. Dreisbach, Stuttgart, mit Volkmann die Klarinettensonate (op. 107). Für Klavierkompositionen setzte Josef Pembaur sein anerkanntes Können ein.

Frau Elsa Reger, der Veranstalterin dieses so würdig verlaufenen Festes gebührt voller Dank.

Das Reger-Fest des nächsten Jahres wird in Hamburg stattfinden und voraussichtlich wieder Orchesterwerke des Meisters bringen.

Musikbriefe

AUS PARIS

Von Paul-Louis Neuberth

Pour qu'un compositeur ait à l'heure actuelle quelque chance de voir une de ses pièces représentée sur la scène de notre Opéra-Comique, il importe que l'œuvre soit sinon tragique, du moins lyrique.

Si elle possède les deux qualités, c'est tant mieux; car il ne faudrait pas qu'elle risquât de tirer notre public amateur (?) et musicien (??) de sa somnolence par une fusée de gros rire ou qu'elle amenât sur les lèvres d'une jeune et jolie personne du balcon — marquise ou épicière — un sourire pincé ou malicieux; le dit sourire ne devant y éclore, avec la bienveillante inattention de Madame Mère, qu'à la dérobée, au croisement furtif d'un timide regard avec celui de l'éventuel fiancé. Ni le livret,

ni la musique ne doivent plus, en 1920, y être pour quelque chose!

Les bons chefs-d'œuvre gais, gloire de l'opéra-comique français et italien sont réservés et distribués avec parcimonie et avarice aux matinées du Jeudi, c'est presque dire qu'ils ne sont plus joués que pour les enfants! Auber, Boieldieu, Donizetti, Hérold, Maillard, e tutti quanti, ne sont plus pour la foule qu'un tout petit plus que „guignol"!

Pauvre don Pasquale, aimable fra Diavolo, obligés d'errer au Pré-aux-Clercs avec les Dragons de Villars à la recherche de la Fille du Régiment ou de Zampa, la Fiancée de marbre, qui se dérobent à leur poursuite sous l'apparition de la Dame blanche ou le mystère du Domino noir!

Personnages sympathiques d'une époque facile, disparus sans laisser d'héritiers! Car pour les directeurs le choix n'existe plus entre les pièces lyriques dramatiques et l'opérette „à la viennoise" ou „à l'américaine".

Les hommes d'esprit eux-mêmes ne veulent plus servir de bouffons, ils préfèrent écrire des symphonies théâtrales.

Voilà pourquoi chaque soir — et aussi en matinée, le dimanche — on trahit, on empoisonne, on fusille, on pleure, on se lamente, on gémit à l'opéra...-comique!

Werther et la Bohème tiennent l'affiche et s'y cramponnent. Massenet et Puccini „for ever".

Il faut d'ailleurs bien avouer qu'ils sont maîtres dans l'art d'attirer la larme sous la paupière des spectateurs et ... la recette dans l'escarcelle du directeur.

— Une caractéristique plus intéressante pourtant et plus satisfaisante de l'actuelle direction de ce théâtre c'est le soin avec lequel il fait agencer et équiper ses nouveaux spectacles: mise en scène vécue, dans des décors somptueux ou réalistes brossés par des artistes merveilleux d'adresse et de science; figuration et chœurs parfaits, orchestre admirable où chaque exécutant est un soliste et dont l'ensemble forme pourtant un tout fondu et souple. Vedettes vocales habilement choisies.

Tout, et tout le monde y est à sa place et bien en place; l'Opéra-comique d'à présent a cherché et je crois est arrivé à réaliser ce que l'on peut faire de mieux dans un théâtre à musique. C'est dommage qu'il n'accepte plus d'œuvres nouvelles comiques!

Oui, répétons-le, c'est bien regrettable pour l'Art et pour ... les cerveaux surmenés de nos contemporains. Le rire ne serait-il donc plus le propre de l'homme? Voyons, ne vaudrait-il pas mieux rire au théâtre qu'y pleurer ou que de danser dans ... les restaurants?

Hélà! Rabelais! — Hop là! Beaumarchais! — Vite, à notre secours, nous avons soif de gaieté réconfortante et intelligente...

— L'opéra-comique a donné récemment comme œuvre nouvelle: Lorenzaccio partition de Mr. Moret.

Avec ce jeune compositeur nous avons glissé vers les rives de l'Arno et nous nous sommes trouvés mêlés à la vie fantasque et tumultueuse de la Florence du XVIme siècle, dans une athmosphère de faste et de meurtre, de passions cruelles et de religiosité supersticieuse.

La pièce du musicien Moret suit l'ordre des scènes imaginé par Alfred de Musset dans le chef-d'œuvre du même nom d'où elle est tirée.

Ceux, que les démêlés du vieux patriote Philippe Strozzi avec de tristes sires comme le duc Alexandre, le cardinal Malaspina Cibo et le héro de la pièce pourraient intéresser les liront — ou les reliront — dans l'œuvre de notre grand poête de 1830. —

Je n'ai à vous causer que de la musique, qui n'est peut-être pas assez vibrante; pas assez dramatique pour les situations dramatiques qu'elle doit souligner...

Puccini, dont on affecte de rire, dans les milieux, très calés, a une autre patte, d'autres griffes; il vous empoigne, vous secoue, vous tient, vous étreint sous ses coups de théâtre de la „Tosca"!

Que Mr. Moret compositeur de talent veuille bien ne pas trouver en mes impressions un blâme.

Il écrit comme il ressent ou probablement comme ses professeurs le lui ont enseigné; il a écrit très adroitement son quatuor. Sa musique est agréable, vive et parfois émotive même, mais la musique au théâtre gagne, surtout dans les pièces italiennes — et la sienne en est une, après tout — a être traitée comme la ligne des décors, c'est à dire un peu grossie et corsée.

Il est même recommandable de la brosser à gros traits, lorsqu'on veut y donner libre cours aux sentiments héroïques ou vulgaires des personnages de la scène. C'est là, une des „ficelles" de la manière de Puccini. Lorenzaccio qui a bénéficié d'une interprétation de premier ordre pourrait être un succès!

— Je n'ai pu assister encore à la représentation de l'œuvre nouvelle de Sylvio Lazzari, je m'en excuse auprès de l'auteur et de mes lecteurs! —

— Un groupe important de Scandinaves est venu se faire applaudir à Paris. Le premier concert donné fut consacré à la Norvège. Il n'est pas possible je crois de mieux interpréter Grieg que ne le fit madame Elisabeth Munthe-Kaas. Sa voix chaude se prête aux imperceptibles et subtiles nuances de ces mélodies naïves dont elle détaillé les textes non seulement avec une émotion communicative, mais aussi avec une précision rythmique rare. La satisfaction de son auditoire se lisait dans tous les yeux; cédant à l'enthousiasme général elle dut redire: En Svane.

— Mr. Fridjof Backer Gröndahl a joué dans un très bon style et dans les vrais mouvements de l'auteur, c'est à dire avec moins de virtuosité que nos pianistes, le superbe concerto de Grieg.

La tâche de mettre en valeur la symphonie op. 21 de Christian Sinding, avait été réservée à Pierné et à l'orchestre des Concerts Colonne. Entreprise hasardeuse qui aboutit pourtant à un succès. Cette œuvre aux rythmes poussés et véhéments s'entend volontiers. Certains passages d'orchestration intéressante plaisent; par exemple dans l'andante, le solo de clarinette et le trio quasi pastoral pour 3 violons soli divisés qui brodent sur le reste du quatuor.

Le scherzo est le morceau remarquable qui domine indubitablement la symphonie; son Trio avec le vigoureux thême de cor et les puissants unissons de quatuor est grandiose et emballant!

La musique de Sinding s'apparente assez logiquement à Brahms et Saint-Saëns, mais elle est assaisonnée de réminiscences wagneriennes et dans l'œuvre en question même beethoveniennes. Je crois Sinding moins représentatif de l'âme norvégienne que Grieg.

Je connais pourtant de lui une jolie romance pour violon et d'agréables Lieder. Cette observation put être faite avec plus de certitude encore au cours de la séance de musique de chambre qu'organisa le quatuor Arvesen, qui nous donna une audition précise du quatuor de Grieg et du quintette de Sinding. — Madame Kaja Eide qui chante bien aussi fut très applaudie.

Les Finlandais nous avaient délégués, pour le second concert scandinave, un de leurs meilleurs chefs d'orchestre — le meilleur même probablement: Robert Kajanus. Le programme qu'il dirigea avec la collaboration de l'orchestre Pasdeloup, comprenait entr'autres pièces une Sinfonietta de lui, sêche, pointilleuse et scholastiquement fuguée.

Le Fleuve, concerts pour piano, de Selim Palmgren est autant un poème symphonique qu'un concerto il court interminable. Ce n'est pas la Tana ou la Tornéa, mais le Danube ou le Volga! Le pianiste Ilmari Hannikainen qui conduisit avec adresse et sang-froid sa barque, — pardon, son piano — à travers les écueils arriva à bon port, je veux dire à l'accord final — Ouf! à la satisfaction du public.

Madame Anna Hagelstamm chanta en finnois et en suédois — je préfère le suédois — des mélodies modernes. Particulièrement expressives et bien venues parurent: „Viens avec moi" de Madetoja et „Chanson matinale" de Erkki Melartin.

Deux morceaux de Toivo Kuula dont l'un, le second, aurait besoin d'une sérieuse coupure, trouvèrent bon accueil. Le premier: „il pleut dans la forêt" est d'une finesse mendelssohnienne exquise, c'est un petit chef-d'œuvre.

Je n'ai pas goûté du tout la symphonie Nr. III de Jean Sibelius qui part sur un très bon début, puis devient monotone et longue, pas plus que le fameux „Cygne de Tuonela" le chef-d'œuvre paraît-il du maître de la musique finlandaise!

Qu'il me pardonne, mais je n'ai pu retrouver la relation du texte-guide de ce poème symphonique que j'avais pourtant approfondi en français et en anglais avec le développement de l'idée musicale...

J'ai par contre applaudi avec vigueur et salué avec une satisfaction enthousiaste, comme toute la salle, sa vibrante et joyeuse „Finlandia".— Monsieur Kajanus conduit avec fougue et sincerité; sa baguette fut très remarquée.

— Nous avons eu la visite de l'orchestre américain de Damrosch, j'aurais volontiers été applaudir Spalding virtuose violoniste, mais l'impresario jugea bon de ne pas adresser de carte au représentant de la „Zeitschrift für Musik" qui lui en avait fait la demande.

Comme ces lignes tomberont sous les yeux d'artistes de cet orchestre ou de personnes s'y intéressant en Amérique je les laisse juger de ce faux-pas de leur représentant et tiens à leur dire que d'après les échos qui me sont revenus le public parisien a trouvé la précision de leurs exécutions remarquables et a apprécié comme elle méritait de l'être leur interprétation, très au point, des chefs-d'œuvre modernes français inscrits à leurs programmes.

De la venue à Paris du Trio de la Haye je ne dirai rien, sinon que le violoncelliste van Isterdael y connut un succès triomphal et son entourage un accueil extrêmement sympathique, par eux habilement et musicalement mérités...

Rundschau

OPER

CASSEL Die Casseler Juni-Festspiele. Richard Wagners „Ring". Man wird stets von dem abgeklärten Symbolismus und dem Zauber des „Parsifal" ergriffen werden, und ebenso werden die „Meistersinger" mit ihrer elementar aufjauchzenden Musik als herrlichstes musikalisches deutsches Lustspiel stets Interessantes und Eigenartiges bieten. Aber Wagners größtes Lebenswerk bleibt das deutsche „Nationaldrama", das mit seinen unerhört-kühn zusammengefügten Wendungen und dramatischen Höhepunkten und in der Durchführung von der Unfreiheit des Willens stets der Mittelpunkt großer festlicher Veranstaltungen bleiben wird.

Nun hängt das glückliche Gelingen solcher Aufführungen von einer Riesenmenge Einzelarbeit ab. Von zahlreichen Proben , die ein lückenloses Ineinandergreifen aller dabei Beteiligten voraussetzen, und das ist in solchem Falle besonders schwierig, wenn die bedeutendsten Vertreter der Hauptpartien von allen hervorragenden Bühnen zusammengeholt werden.

Wenn die Proben, Bayreuth braucht 2 Jahre Vorbereitungszeit, sich bei uns niemals in dem Maße ermöglichen lassen, und doch fertige abgerundete Leistungen zustande kommen, so ist dafür der die Aufführung leitende Dirigent mit in hohem Maße verantwortlich zu machen. Und das war für die beiden ersten Abende der verdienstvolle Dr. Zulauf.

Er bewies aufs neue, daß er mit dem hiesigen Orchester unbeschreiblichen Wohlklang hervorzaubern konnte. Die durchweg frische Tempinahme, die Beleuchtung der musikalischen Hauptgedanken, wie der erklärenden Leitmotive, schufen dynamische Möglichkeiten von großer tonlicher Schönheit und ließen das „Lustspiel im Ring" in gesteigerter grandioser Gestaltung bis zur herrlichen Schlußszene vor uns entstehen.

Der vortreffliche Gesamteindruck der „Rheingold"-Aufführung wurde in der „Walküre" noch gesteigert. Und das ist nicht zum wenigsten dem hohen erreichten Grad an musikalischer Geschlossenheit und rhythmischer Kraft zu verdanken, der unter Zulaufs Stabführung die Aufführung aufzeichnete. Seine plastische Gestaltung in Verbindung mit den naturgemäß herausgehobenen seelisch gesteigerten Höhepunkten war musterhaft. Das Orchester spielte hervorragend.

Man war deshalb gespannt auf die Orchesterführung von Robert Laugs, der die beiden Schlußabende vom „Ring" leitete. An und für sich gewinnt ein solches Werk unter zwei Dirigenten nicht, und man kommt bei Laugs immer wieder auf seinen schon oft bemerkten Standpunkt zurück, daß der ihm eigene Zug ins Geniale sich immer auf Kosten anderer fühlbar macht. Solange nur das Orchester wirkt, entwickeln sich unter seinem Stab klangliche Wunder. Das bewiesen das Vorspiel (Siegfried), das liebliche Waldweben und der jubelnde Aufstieg des Helden durch das Flammenmeer. Aber selbst diesen gewaltigen Stimmen wurde es stellenweise schwer, sich gegen die mächtig flutenden Tonwogen durchzusetzen.

Dagegen stand der Gesamteindruck in der „Götterdämmerung" unter Laugs' Stabführung künstlerisch über dessen „Siegfried"-Leistung. Mit sichtlichem Wohlbehagen empfand man die sorgfältigere Begleitung der Sänger bis auf die Erzählung von Hagens Wacht, die etwas ins Dickflüssige geriet. Ebenso hätte die Orchesterführung in der Rheintöchterszene straffer sein können.

Von den auswärtigen Gästen stand Melanie Kurt an erster Stelle. Ihre Brünhilden waren eine große erhebende Leistung mit einer durchgeistigten Kraft, die in der Gestaltung nie von der Linie des Erhabenen abwich und in der großen Schlußszene ins Übermenschliche wuchs. Eine solche Stimmpracht haben wir hier am Schluß dieser gewaltigen Brünhildenpartie noch nicht gehört. Man bestaunt und bewundert dieses müheloše Schwelgen in vollen Tönen und kann verstehen, daß die bedeutende Dresdener Landesoper diesen von Amerika heimgekehrten Gast für sich gewann.

Auf gleicher Höhe bewegte sich der Braunsche Wotan, dessen Göttervater ins Gigantische an vollendeter gesanglicher Kraft und Ausdrucksmöglichkeiten gesteigert war, ganz gleich, ob der ohnmächtige Zorn über seine eigene Unfreiheit, über die seinem Willen entgegenarbeitende Brünhilde oder ob tiefster Seelenschmerz beim Abschied von seinem „kühnen herrlichen Kinde" sein Handeln leitete. Als Wanderer sang Braun ruhiger wie an den Vorabenden, aber mit überragender Stimmpracht. Dieser Wotan-Wanderer wird hier sobald nicht vergessen werden.

Den Siegmund sang unser heimischer Tenor Windgassen überraschend gut, während die Siegfriede dem Dresdener Vogelstrom übertragen waren, dessen prachtvolle Stimme schöner wird, je höher die Töne liegen. Und wenn er nach diesen Anstrengungen in

der Jagdszene noch solchen bezaubernden Wohlklang in seinen weichen Pianogesängen hervorzubringen vermag, dann beweist das eben, daß Vogelstrom noch immer zu den besten Tenören zählt.

Fräulein Sajitz-Karlsruhe war als Sieglinde eine liebliche Germanenfrau mit blühendem kraftvollen Ton in Mittel- und hoher Lage und ausdrucksvollem Gebärdenspiel.

Fräulein Karin Branzells (Berlin) stimmlich ausgesucht prachtvolle Fricka ließ in bezug auf ihre Darstellung wohl einiges vermissen, was der Göttin den Zug ins Übermenschlich-Erhabene gab.

Hensel (Hamburg) war als Loge in Maske, Ton und Stimme hervorragend.

In der bekannten Felsenhöhle hockte diesmal der Münchener Mime Seydel mit seiner musterhaften Deklamation, seinem klangvollen Tenororgan und seinem ausgeprägten Stilgefühl.

Ebenso packend wirkte Zador als Alberich, ein urgewaltig finsterwirkender Zwerg mit rauher, borstiger Stimme und mit lüsternen Froschlauten, der für seine Enttäuschung ergreifende Schmerztöne findet und mit fürchterlichem Hohnlachen und dem geraubten Rheingold in entsagender Liebeslust in vorweltlicher Wildheit und unersättlicher Machtgier in die Tiefe verschwindet.

In der nächtlichen Szenerie des Walkürenfelsens spannen die Nornen den Schicksalsfaden: Fräulein Jung vom Hamburger Stadttheater mit ausgesucht weicher, vornehmer, wohlklingender Stimme, Fräulein Clema mit ihrer lichten Höhe und Frau Hohmann mit einem merkwürdig klanglosen Unterton, den man sonst von dieser Sängerin nicht kennt.

In der Gibichungshalle finden wir Wuzéls hoheitsvollen Gunther, Vali von der Ostens lichtvolle Gutrune und den finstern Hagen des Münchener Bassisten Julius Gleß. Sein Aussehen und seine Maske waren sehr charakteristisch, und trotz kluger Verwendung seiner schön durchgebildeten Stimme war sein Hagen keine außergewöhnliche Leistung. Im Kreise der vielgenannten, diesjährigen Festspielgäste mußte sich Gleß bescheiden mit dem letzten Plätzchen begnügen. Wenn er trotzdem stellenweise gute Wirkungen erzielte, so lag das eben in der immerhin dankbaren Rolle, die der Entwicklung des Unheilvollen stets viel Spielraum läßt.

Alle weiteren Partien waren mit Casseler Sängern besetzt, die sich im großen und ganzen würdig in den festlichen Rahmen fügten.

Oberregisseur Derichs führte die Regie mit kluger Anwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel und einer hinlänglich bekannten Bühnenausstattung, von der die Beleuchtungseffekte des Oberinspektors Waßmuth mit der abgetönten Farbenglut der Naturschauspiele hohe Bewunderung verdienen. Tosender Beifall lohnte alle Aufführungen.

Georg Otto Kahse

DARMSTADT Die Rückschau auf die dieswinterliche Spielzeit des Hessischen Landes-Theaters bietet nicht den erfreulichen Anblick, wie man ihn sonst von den letzten Jahren her gewohnt war. Die mannigfachen Schwierigkeiten, mit denen die Theater zu kämpfen haben, werden auch für die Darmstädter Bühne zu einem drohenden Gespenst. Das Defizit wächst ins Unermeßliche. — Obenan in diesem Winter steht die bereits von mir besprochene Uraufführung von Rezniceks „Ritter Blaubart", der sich auch weiterhin im Spielplan zu behaupten scheint. Eine überflüssige und überdies verspätete Neuheit bedeutete H. Röhrs „Frauenlist", langweilend in ihrer Handlung, schwerfällig und überladen in ihrem instrumentalen Gewand, erfindungsarm in ihrem musikalischen Gehalt. „Viel Lärm um nichts!" Dazu eine Inszenierung und Besetzung, mit der man sich wenig einverstanden erklären konnte, ebensowenig wie bei Humperdincks „Heirat wider Willen", die trotz ihrer modernen Orchesterbehandlung eine entschieden leichtere, graziösere und durchsichtigere Instrumentierung als das Röhrsche Epigonenwerk (Rosenkavalier!) aufzuweisen hat. Um den verschiedentlichen Längen des Werkes entgegenzutreten, hatte Generalmusikdirektor Michael Balling eine entsprechende Umarbeitung vorgenommen, die dem Ganzen unleugbar zum Vorteil gereichte. — Nachdem im vorigen Jahre die Frankfurter Oper mit einer glanzvollen Neueinstudierung von Méhuls „Joseph" voraufgegangen, griff man auch hier auf dieses pastorale, patriarchalische Werk zurück, das einen ernsten Eindruck hinterließ, während ein Stück wie d'Alberts Biedermeierlustspiel „Die Abreise" nicht zuletzt an der Stillosigkeit, seit langem ein Grundübel unserer Bühne, scheiterte. Mehr Sorgfalt wandte man den Neueinstudierungen von Mozarts „Entführung" und „Zauberflöte" zu, diese gleichzeitig in einer szenischen Neugestaltung (Professor K. Kempin), die eine starke, achtunggebietende künstlerische Leistung bot. Nach dem Vorbild einzelner Bühnen suchte Kempin sich von den konventionellen Überlieferungen frei zu machen; er gab den rein historisch-ägyptischen Grundton preis und erstrebte eine Übersetzung für unsere Zeit. Es konnte sich nicht darum handeln, den Text reichfarbig zu illustrieren, sondern Stimmungssphäre zu erzeugen, den innersten Gehalt der Musik Mozarts auch in der Szene zu erfassen. Innerlich sollte die Stilisierung sein und nicht als gesuchte Form erscheinen: seelische und symbolische Werte zur höchstmöglichen Entfaltung zu bringen, zum zeitlos schwingenden Märchen[1]). Über das Gelingen der gestellten Aufgabe läßt sich streiten, restlos war die Lösung keinesfalls. Den musikalischen Teil steuerte Balling mit sicherer und feiner Hand; immer wieder weiß er seinen Ausführungen jenen Stempel persönlicher Nachempfindung aufzuprägen, die den Zuhörer gefangen nimmt und unwillkürlich aufhorchen läßt. Am stärksten tritt dies wohl bei der Wiedergabe Wagnerscher Werke zutage, die man hier selten in solch instrumentaler Vollendung zu hören bekam. Und noch eins! Für eine Stadt wie Darmstadt besagt ein dreimaliger Tristan und eine ebenso oftmalige geschlossene Ringaufführung innerhalb ein- und derselben Spielzeit außerordentlich viel! — Zum ersten Male wieder, nach sechs Jahren, kam auch das italienische Dreigestirn: Mascagni (Cavalleria rusticana), Leoncavallo (Bajazzo), Puccini (La Bohème) zu Wort, übte jedoch nicht mehr die gleiche Anziehungskraft und Wirkung aus wie ehedem, so daß es den Anschein hat, als ob die langen Kriegsjahre uns ihm entfremdet hätten. — Erwähnen wir zum Schluß noch kurz die mangelhaften Neueinstudierungen von Adams „Postillon von Lonjumeau", Lortzings „Zar und Zimmermann" und „Waffenschmied", F. v. Suppés „Die schöne Galathee", die Erstaufführung von Korngolds „Schneemann", die 50. Aufführung von „Rigoletto" und je ein Gastspiel Gertrud Geyersbachs-Wiesbaden (Mimi) und Josef Mann-Berlin (Bajazzo), so ist alles über eine Spielzeit gesagt, die im Vergleich zu den früheren Jahren keinen Zweifel läßt über den Rückgang des künstlerischen Niveaus und der künstlerischen Leistungsfähigkeit der ehemaligen hessischen Hofbühne.

Jos. M. H. Lossen-Darmstadt

EISENACH Beethovenfest. Die Stadt Eisenach, die Geburtsstadt Johann Sebastian Bachs, die Stadt, in der Richard Wagner mit besonderer Vorliebe weilte, die ein umfangreiches Reuter-Museum und ein Wagner-Museum geschaffen hat, hat als erste in Deutschland zur Ehrung Ludwig v. Beethovens, dessen 150. Geburtstag am 16. Dezember d. J. gefeiert

[1]) Prof. Kurt Kempin: Zur Neuinszenierung von Mozarts Zauberflöte im Landestheater (Darmst. Tageblatt, Nr. 107, 17. April 1920).

wird, ein Beethovenfest veranstaltet. Das Fest, das drei Tage dauerte und zahlreiche Musikfreunde aus allen Teilen Deutschlands nach Eisenach geführt hatte, stand unter der Leitung des früheren Geraer Hoftheater-Intendanten Freiherrn von der Heyden-Rynsch; die musikalische Leitung lag in den Händen des Geraer Hofkapellmeisters Professor Heinrich Laber. Das neue städtische Orchester von Eisenach war durch die Weimarische Staatskapelle auf 62 Mann verstärkt worden. — Der erste Abend brachte im „Fürstenhof" ein Orchesterkonzert. Beethovens „Fünfte", die Schicksalssymphonie, eröffnete das Fest. Grete Merrem-Nikisch aus Dresden sang die Clärchen-Lieder. Das D-Dur-Konzert spielte Professor Gustav Havemann-Dresden. Die große Leonoren-Ouvertüre beschloß den ersten Abend. Der zweite Tag brachte Kammermusik. Professor Havemann, Konzertmeister Warwas, Professor Wille und Konzertmeister Spitzner brachten Quartette zum Vortrag. Am letzten Tag wurde im Stadttheater eine aufs sorgfältigste einstudierte künstlerisch auf hoher Stufe stehende „Fidelio"-Aufführung mit Walter Soomer, Grete Merrem-Nikisch und Eisenacher Künstlern gegeben. Den Solisten, Professor Laber, Freiherrn von der Heyden-Rynsch und Professor Wilhelm Rinkens, der die Chöre einstudiert hatte, wurden stürmische Ovationen bereitet.

ERFURT Der Spielplan der Oper gefällt sich in Wiederholungen. An sich wäre das zu loben, wenn damit Abschleifung, Vertiefung des Kunstwerks erzielt werden soll. Aber hiervon war nichts zu bemerken. Weit eher viel Verflachung des Gebotenen, die einsetzen muß, wenn technische Fertigkeiten den inneren Seelenkräften nicht gehorchen. Die Kunst des Gesanges will gepflegt sein. Das Schwimmen im Vokalen und Verschlucken von Konsonanten und Endsilben wirkt peinlich. Mit Farben allein ist's nicht getan. Der Maler muß zuvor Zeichnen gelernt haben, um ein Bild zu geben. Man achte vorzüglich auf gute Vorbilder, wie sie die Maifestspiele hier brachten. In ihrer ersten Besetzung wurden sie, mit kleinen Abweichungen, von neuem geboten. Wieder waren es Fritz Vogelstrom und Frau Fiebiger-Peisker allen voran, deren Gestaltungen in Freskomalerei, verbunden mit stimmlicher Leuchtkraft, zu ungeteilter Bewunderung hinrissen.

Heinz Gottwald

FRANKFURT A. M. Das Frankfurter Schumann-Theater leistet zur Zeit verdienstvolle Arbeit in guten Opern-Vorstellungen. Der Spielplan des ersten Monats umfaßt vor allem volkstümliche Werke, so die Meisteropern Verdis („Traviata", „Rigoletto", „Troubadour"), die komischen Opern Lortzings („Wildschütz", „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied"), ferner Flotows „Martha" und Webers unsterblichen „Freischütz". Gegen Ende des ersten Monats wird Nesslers „Trompeter von Säkkingen" aufgeführt. Die Eintrittspreise ermöglichen auch dem Minderbemittelten den Besuch der Oper, was ihm im Opernhaus, wo die Preise der Plätze zwischen 40 und 5 Mark liegen, nicht möglich ist. — Es muss anerkannt werden, daß alles getan wird, um vollwertige Aufführungen zustande zu bringen. In die musikalische Leitung teilen sich Kapellmeister Albert Mischel vom Schumanntheater und der tüchtige Ferdinand Wagner vom Landestheater in Darmstadt. Die Oberspielleitung liegt in den Händen des Herrn Dr. Paul Kuhn, der ja um 1908 in Darmstadt ein beliebter Spieltenor war. Ferner hören wir hier Frieda Mayer aus Darmstadt, die besonders als Baronin Freimann („Wildschütz") und Agathe („Freischütz") hervorragende gesangliche und darstellerische Leistungen bot. Herr August Kleffner vom Mainzer Stadttheater ist ein ebenso guter Graf von Eberbach („Wildschütz") wie Rigoletto. Fräulein Anni Sutter, die im Winter als Operettensoubrette hier wirkt, bewies als Gretchen („Wildschütz"), Marie („Zar") und Ännchen („Freischütz"), daß sie sich eine gute Stimmbehandlung bewahrt hat und eine vielseitig brauchbare Kraft ist, wenn auch der Stil der Darstellung manchmal das Operettenmäßige streift. Dr. Paul Kuhn sorgt nicht nur für möglichst gutes Zusammenspiel, sondern zeigt als Iwanow („Zar"), Kronthal („Wildschütz"), daß er seit seinen Darmstädter Tagen nichts an stimmlicher und darstellerischer Frische eingebüßt hat. Es würde zu weit führen, alle Mitglieder einzeln zu erwähnen; sie mögen sich mit einem Gesamtlob begnügen. Dem Chor des Darmstädter Landestheaters muß jedoch gesagt werden, daß er auch hier seine Pflicht tun muß. Das Orchester hält sich wacker; die Streicher müßten jedoch den Bläsern entsprechend stärker besetzt werden. — Resumierend kann festgestellt werden, daß die Sommer-Volksoper durchaus zufriedenstellende Aufführungen bietet.

Willy W. Göttig

HAMBURG Von den Opernneuheiten der verflossenen Spielzeit hat sich für uns keine als Gewinn erwiesen, alle mußten nach wenigen Aufführungen wieder zu Grabe getragen werden. Dennoch möchten wir Platens „Heiligen Morgen" und Wolfgang von Bartels „Li-I-Lan" an dieser Stelle nicht übergehen. Erstere erweist sich zwar als eine denkbar umfangreiche Anhäufung übelster Kinoeffekte; schon das russische Milieu bereitet auf eine keineswegs sanft bewegte Handlung vor. Russischer Winter, russischer Militarismus, russischer Wodky bestimmen den Rahmen. Erst an den Leichen des im verschneiten Wald erfrorenen Paares der Helden enthüllt Jerina, im plötzlichen Besitz prophetischer Kräfte, endlich das bisher unaufgeklärte Geheimnis des Operntitels: das Aufdämmern eines heiligen Morgens, nämlich der Befreiung; es bleibt allerdings unklar, welche Art von Befreiung eigentlich gemeint ist, — vermutlich die des Publikums von dem Alpdruck dieser Handlung. Platen hat sich verleiten lassen, die überdramatischen Steigerungen des Textbuches möglichst noch zu unterstreichen. Immerhin aber handelt es sich bei ihm doch um eine offenbare Talentprobe, selbst da noch, wo das Zuviel, wozu das Textbuch verleitet, im Gesamtrahmen einer Oper als von Übel empfunden werden muß. Eine selten durchbrochene, breite melodische Linie, wo es auf solche ankommt, geschickte Instrumentation, das wieder zu Ehren kommende, breit ausmalende Vorspiel, sind immerhin Vorzüge, auch wenn sie am Gesamtwerk nichts retten können. — Diesem Drama gegenüber wandelt Bartels' Chinesenoper „Li-I-Lan" den Pfad der Tugend. Hier ist alles weich, zart, diskret, eine fast geräuschlose Musik von feinen, matten Farben, die sich mit absoluter Glaubwürdigkeit auf das exotische Moment einstellt, obgleich im Textbuch das ostindische Lokalkolorit eigentlich nur Maske ist. Die Herren Warden und Welleminsky wollten einmal originell sein und verlegten sich darum auf China; aber es zeigte sich, daß diese Dichter nur die Farbe wechseln können, nicht die Grundlagen der schöpferischen Idee. Das Interesse blieb matt, — teils dieserhalb, teils außerdem. Entzückend war übrigens Rose Ader in der Titelrolle; auch Josef Groenen als Dichter Li-Tai-Po konnte seine stimmlichen Vorzüge vortrefflich zur Geltung bringen. Überhaupt möchte man der Musik gern ein besseres Schicksal als das eines allzu raschen Vergessens wünschen. — Die Volksoper brachte eine überraschend geglückte „Meistersinger"-Aufführung; nur gegen den „Parsifal" an dieser Bühne muß man ernstlich Front machen, soviel Gutes auch darstellerisch und musikalisch dabei herauskam, so aufmerksam das Orchester seinem Führer Georg Bruno folgte, und so hingebend Waschmann den Parsifal, Phila Wolff die Kundry spielte. Die Dekorationen des Zauber-

gartens und der Karfreitagsaue waren so verfehlt wie möglich, und das Problem der Gralshalle konnte mit dem begrenzten Raum der Volksopernbühne keineswegs gelöst werden. Überdies beweist ein Volkstheater nur, das nach dem Höchsten greift, was die deutsche Bühnenkunst besitzt, daß es seinen ureigentlichen Zweck, wie er in diesem Namen „Volksoper" dargelegt ist, durchaus verneint; wie es denn überhaupt mit dem bedenkenlosen Hin- und Herpendeln zwischen „Frühlingsluft" und „Walküre" von dem Verständnis der Aufgaben einer Volksoper noch sehr weit entfernt scheint.

Bertha Witt

KONZERT

BÜCKEBURG Vom 4. Stiftungstag des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Vom 19.—21. Juni beging das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg in Gegenwart seiner zahlreich erschienenen auswärtigen Mitglieder seinen 4. Stiftungstag. An neuen Veröffentlichungen wurden u. a. in Aussicht genommen: „Forschungen zur Geschichte der Musik in Bückeburg", die Erweiterung der Ausgabe gesammelter Werke Friedrich Bachs zu einer Ausgabe der Musik Alt-Bückeburgs. Ferner wurde beschlossen die Bildung eines besonderen Ausschusses für die Schaffung von Leitfäden für den musikwissenschaftlichen Universitätsunterricht sowie die tunlichste Berücksichtigung der vergleichenden Musikwissenschaft. Neue Senatoren wurden die Professoren Ludwig (Göttingen) und Joh. Wolf (Berlin), ordentliche Mitglieder Dr. Einstein (München) und Professor Sachs (Berlin). Der erstmalig zur Verteilung gelangende Fürst-Adolf-Preis wurde Professor Johannes Wolf (Berlin) für seine „Geschichte der Notation" zuerkannt. Der Jahresbericht des Direktors des Forschungsinstituts, Professor Dr. C. A. Rau, konnte u. a. die erfolgte Durchsicht bzw. Aufnahme von Archivalien und Musikalienbeständen der Niederlausitz, der Fuggerschen Kanzlei in Augsburg, der hannoverschen Archive und Bibliotheken sowie thüringischer Musikstätten feststellen. In der photographischen Abteilung des Instituts, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, allmählich alles im In- und Ausland befindliche Material an wichtigeren Denkmälern und Archivalien zur deutschen Musikgeschichte in photographischer Reproduktion zusammenzutragen, wurden u. a. die Tafeln von Ganassis Regola Rubertina (1643) in Bologna vollendet. Publiziert wurden im Berichtsjahr u. a. eine Nachbildung der Handschrift Mozarts, sowie die im zweiten Jahrgang befindliche Zeitschrift des Instituts, das „Archiv für Musikwissenschaft". Besonderes Interesse erweckte die von Professor Max Seiffert (Berlin) gehaltene Rede über „Aufgaben und Ziele des Fürstlichen Instituts", worin ausgeführt wurde, wie das Institut, nachdem es vermocht, dem Ansturm der Zeitereignisse zu trotzen, im reichen Schatz der Landesmusikgeschichte früherer Zeiten wurzelnd als Hort einer neuen, von Besonnenheit und Verinnerlichung getragenen Musikkultur in der Verwirklichung seiner Bildungsideale seine höchste Aufgabe zu erblicken habe.

Die musikalisch-praktische Ergänzung der Tagung bildete ein historisches Kammerkonzert mit Werken zweier alter Bückeburger Meister, des Giovanni Serini, „Kompositeur" des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, und Friedrich Bachs (1732—1795), des sogenannten „Bückeburger Bach", das unter Leitung von Dr. Hermann Matzke (Breslau), sowie unter Mitwirkung von Professor Dr. Schünemann, dem Direktor der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin (Flöte), und des unübertrefflichen Bachsängers Georg A. Walter (Berlin), sowie tüchtigen einheimischen Kräften vor sich ging. Das Kammerorchester wurde von dem Städtischen Orchester (ehemalige Hofkapelle) gestellt.

Die wiederum nach den verschiedensten Richtungen hin recht ergiebig verlaufene Tagung des Forschungsinstituts bewies erneut, daß hier die deutsche Musikwissenschaft ein Zentralinstitut besitzt, das in seiner Art einzig dasteht. und uns allen Widerwärtigkeiten zum Trotz auch in Zukunft die internationale Führung auf diesem Gebiete der Wissenschaft zu sichern berufen erscheint. Daß Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe auch unter den veränderten Umständen den Weiterbestand des Instituts in hochherzigster Weise ermöglicht hat, wird ihm den besonderen Dank der in so schwerer, unverschuldeter Notlage befindlichen deutschen Wissenschaft eintragen!

Dr. Herm. Matzke, Breslau

ELBERFELD Durch die Konzertgesellschaft und das vereinigte städtische Orchester von Barmen-Elberfeld erhielt im vergangenen Winter namentlich das größere Chor- und Orchesterwerk liebevolle Pflege. Aus der klassischen Literatur kamen zur Aufführung: Beethovens „Eroika", das Klavierkonzert Es-Dur (von Heinrich Eccarius feinfühlig vorgetragen); Haydns D-Dur-Konzert für Cello und Orchester (Solist Robert Grote, dessen Vortrag sich durch tadellose Technik und Verinnerlichung auszeichnet); Mendelssohns Hebridenouvertüre; R. Wagners Meistersingervorspiel und Rienzi-Ouvertüre; Brahms Op. 77, Konzert für Violine und Orchester (solistisch von Konzertmeister Heinrich Bornemann einwandfrei dargeboten); Webers ewig junge Oberon-Ouvertüre. Als neueinstudierte Werke der neueren Zeit erklangen: Anton Bruckners gewaltige 5. Sinfonie, Cellowerke (Solist Robert Grote) von Glaconnow, Daniel Goens, d'Albert (Konzert C-Dur), Rezniceks Sinfonie im alten Stil mit einem wundervollen Andante. Ein besonderer Abend war zeitgenössischen Tondichtern der Schweiz gewidmet. Suters D-Moll-Sinfonie schildert Land und Leute durch geschickte Verwertung von Volksliedern und Motiven des Alltages und ist ein charakteristisches Beispiel Schweizer Volkskunst. Hohes musikalisches Wollen und Können zeigt Hans Huber in der sinfonischen Einleitung für Orchester zu der Oper „Der Simplicius". Blühende Melodik und üppige Klangfarbe leuchtet aus dem Konzert für Cello und Orchester von Friedrich Hegar, dessen Sohn Johannes Hegar dem neuen Werke, das seinen Weg bald durch den Konzertsaal finden wird, ein berufener Ausdeuter war. Sinfonische Variationen für Orchester und Orgel in Fis-Moll schrieb Gerard Bunk, der die Orgel selbst meisterhaft bediente. Unter den feinempfundenen Stimmungsbildern hebt sich namentlich ein Idyll mit geschickter Verwertung von Holzinstrumenten heraus. Weniger stark war der Erfolg Siegfried Wagners, als er verschiedene Bruchstücke seiner Opern konzertmäßig aufführte. In Karl Schmidt, der seine erste musikalische Ausbildung bei dem Verfasser dieses Berichtes hatte, lernten wir auf einem Beethoven-Wagner-Abend (Sinfonie D-Dur, Vorspiel zu den „Meistersingern", „Rienzi"-Ouvertüre) einen jungen Kapellmeister kennen, der für die Zukunft zu den besten Hoffnungen berechtigt.

Neben Schumanns Paradies und Peri und Händels Messias brachte unsere Konzertgesellschaft Hermann Zilchers Liebesmesse als örtliche Erstaufführung. Der 1. Teil des neuen Oratoriums, das zu den besten Erzeugnissen der Gegenwart gehört, ist weniger originell; hingegen enthalten der 2. und 3. Teil schöne Proben eigener Phantasie und Gestaltungskraft: Hymne an die Sonne, Knabenchor und Chor der Gläubigen, den Schlußchor. Dem Ganzen fehlt nach Anlage und Ausführung der große einheitliche Zug, während die Anlehnung an bekannte Vorbilder der Liebesmesse weniger zum Nachteil gereicht. Um die sehr fleißig vorbereitete und wohlgelungene Ausführung machten sich verdient: Mientje

Lamprecht van Lammen, Paula Werner-Jensen Karl Rehfuß, Max Lipmann.

Eifrige Pflege erhielt die Kammermusik, vor allem die klassische Meistermusik. Musterhaft dargeboten durch die Adolf Busch-Quartettvereinigung wurde Beethovens Es-Dur- und E-Moll-Streichquartett. Mit großer Hingabe spielte das Wuppertaler Streichquartett Mozarts C-Dur- und Haydns G-Dur-Streichquartett, Robert Grote (Cello) und Ernst Potthof (Klavier) die Cellosonate Op. 38 von J. Brahms. Von demselben Meister hörten wir durch Brane Eldening (Violine) und Helene Rauchenecker (Klavier) in lobenswerter Darstellung die 3 inhaltstiefen Violinsonaten. Einen Julius Weismann-Abend veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde. Eine Sonate für Violine und Klavier, vom Komponisten anschaulich am Flügel zum Verständnis gebracht, gehört der modernen Richtung an. Reich an musikalischen Gedanken sind die von Frau Schuster-Woldanowde Goltz wiedergegebenen Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria.

Liebevolle Pflege wurde dem klassischen deutschen Liede zuteil. In vorbildlicher Weise sang Max Kraus Beethovens „An die Hoffnung" und mehrere Lieder von R. Wagner mit Orchesterbegleitung. Emmi Leisners Vorträge — Lieder von Schubert, Schumann, Brahms — boten innigen Genuß. Fräulein Hahns tragfähigen, angenehm klingenden Sopran lernten wir in Liedern von Schumann (Frauenliebe und -leben) und Liszt (O komm im Traum) kennen. Noch nicht an öffentliches Auftreten gewöhnt ist Charlotte Potthof, deren an sich schönen Stimmittel in Schubert- und H. Wolf-Liedern nicht zur vollen Entfaltung kamen. Zur nachhaltigen Wirkung verhalf Anna Erler-Schnandt neueren Liedern von Julius Weismann auf Gedichte von Gregorius, Meyer, Haushofer und Bierbaum. Verschiedene dieser modernen Lieder haben eine schön geschwungene melodische Linie und eine musikalisch reiche Klavierbegleitung. Henni Herz verfügt über schöne Stimmittel, die aber noch nicht völlig ausgebildet sind; sie widmete sich neben Schubert, Schumann und Brahms neuzeitlichen Tondichtern: Erich J. Wolff, Gretschaninow, R. Trunk und M. Friedland. Zwei E. Wolff-Lieder — Es ist alles wie ein wunderbarer Garten, Alle Dinge haben Sprache — machten einen besonders nachhaltigen Eindruck. Den alten Ruf als Meister des Volksgesanges bewährt den Sänger zur Laute Robert Kothe auf dem Gebiete heiterer Lyrik.

Auf zahlreichen Klavierabenden begegneten wir klassischen und neueren Werken. Hold erklang unter Karl Friedbergs Händen die romantische Welt eines Schumann — Chopin. Technisch glänzend und stilgemäß spielte Ernst Potthof Bachs italienisches Konzert, Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Klavier. Sascha Bergdolt zeigte große technische Gewandtheit in Beethovens Es-Dur-Sonate, Op. 27, 1 und den 3 Rhapsodien von J. Brahms. Lonny Epstein hatte viel Erfolg in älteren Werken von Rameau, Scarlatti und der F-Dur-Sonate von J. Brahms. Starken Eindruck machte Julius Weismann mit 3 Stücken seines Zyklus Op. 57: „Aus den Bergen".

Die Kirchenmusik wird öffentlich wenig gepflegt. Von künstlerischer Bedeutung war ein Kirchenkonzert des Organisten Adolf Gecke, der in Orgelsachen von Bach, Rheinberger, Beyer, F. W. Franke als tüchtiger Organist sich erwies. Meisterlich auf dem Cello spielte R. Goote Sachen von Marzello, Locatelli und Kleinpaul. Sehr Erfreuliches leistete Alexander Pfaffendorf, der mit dem erst kürzlich gegründeten gemischten Chor „Elberfeld Süd" F. W. Müllers Weihnachtsoratorium sehr hübsch vorführte.

Alle Anerkennung verdienen die Darbietungen der größeren Männergesangvereine. Wir hörten vom Deutschen Sängerkreis Chöre von Mendelssohn, Hegar, Kempter; die Konkordia und Germania sangen Lieder von Uthmann, Abt und Schumann; die Laetitia wagte sich an schwierigere Sachen von Grell, Engelsberg, Baldamus, Köhler und Brahms. Erwähnte Vereine erfreuen sich sämtlich umsichtiger Leitung erfahrener Dirigenten: Siefener, Inderan, Esch.

Wie mehr Kunst ins Volk zu tragen ist, lehrte ein Konzert des von Robert Wolff geleiteten Zithervereins. In künstlerischer Ausführung wurden Stücke aufgeführt, die der Zither wie auf den Leib geschrieben sind: Kompositionen von Pugh, Mickenschreiber, Haustein, Buschecker und Kollmanek.

H. Oehlerlaing

ERFURT Dilettantismus gibt es überall. Besonders in der Kunst. Auf dem Mistbeete wirrer Verhältnisse blüht er empor. In Haus Kossenhaschen erglühen die Lichter. Ein Herr Volkmann aus Jena läßt sich am Flügel nieder, um biedere Hausmusik zu machen, (unter entsprechender Anwendung der Pedale). — Erfreulicher war ein Begebnis im Stadttheater, wo Liszts Oratorium „Die heilige Elisabeth" vor ausverkauftem Haus geboten wurde. Das Werk, gut vorbereitet, wurde von Mitgliedern der Weimarer Bühne unterstützt. Herr Strathmann, dessen Bariton von bester Schulung ist, stellt seinen Mann. Die Damen Priska Aich und Anneliese von Normann dagegen fielen ab. Ihre Stimmen flackern wie das Licht der Kerze, von jedem Windhauch bewegt. — Aber, wird man sagen, sie sitzen in Weimar! Gut. Aber ihre Stimmen sitzen nicht.

Heinz Gottwald

HAMBURG Aus den letzten Philharmonischen Konzerten wäre eine Uraufführung hervorzuheben, Sekles' Passacaglia und Fuge, an welcher am zwingendsten die Unterordnung unter die strengen Gesetze einer absoluten Form auffällt; dann das Auftreten Sigrid Hoffmann-Onegins; die überwältigende Aufführung der Neunten, gleichzeitig Hauseggers Abschied von diesem vornehmsten Platz des Hamburger Konzertlebens, endlich auch Braunfels' neuestes Werk, Phantastische Erscheinung über ein Berlioz-Thema, und als besondere Hauptnummern Regers zu lang geratene Hiller-Variation, Cherubinis kontrapunktisch interessante Wasserträgerouvertüre und Friedr. Hegars auf nachromantischen Bahnen wandelndes Violoncellkonzert, von Professor Joh. Hegar gespielt. Walter Lampe entzückte mit einem Mozart-, Szigety mit einem Viottikonzert. — In den Passionskonzerten erschien zur Abwechslung einmal wieder Grauns Tod Jesu, und zwar als eindrucksvolles Einführungskonzert einer neuen Vereinigung, die Klaus-Eberhard Klausius leitet. Mit der Missa solemnis (Sittard-Konzerte) versuchte sich auch der Caecilien-Verein, erwies sich aber in den Chören als zu wenig umfangreich; wundervoll gelangen dagegen Schumanns Faustszenen, nicht zuletzt durch Assistenz Kases, Eva Bruhns usw. Aus den Kirchenkonzerten wäre noch Berlioz' hier seit zehn Jahren nicht mehr gehörte, durch gewaltige Mittel eindrucksvoll wirkende Totenmesse anzuführen, dann eine vollendete Messiasaufführung; die Singakademie erzielte mit Schumanns Neujahrslied und Manfred (Wüllner) bleibende Eindrücke. Von Solisten nenne ich Burmester (Brecher-Konzerte) und den ihm künstlerisch verwandten Alfred Wittenberg (Symphoniekonzerte); beide spielten das Mendelssohnkonzert, nur fehlte es letzterem im Schlußsatz ein wenig an virtuosem Glanz; aber im Teufelstriller glich er das später aus. Unter den zahllosen Pianisten ragte gleich Sziwakowsky durch ein überraschend vertieftes Bach- und Schumannspiel hervor, dann der ganz erstklassige Walter Kauffmann und der ebenfalls bedeutend scheinende Victor Schiöler; auch Edmund Schmid erwies sich in einem von Werner Wolff dirigierten eignen Konzert wieder als

erstklassige Pianistenerscheinung, ebenso im Zusammenspiel mit Gesterkamp (Beethovens Klavier-Violinsonaten an 3 Abenden). Wundervoll musizierten Arthur und Mitja Nikisch auf zwei Klavieren; dann fesselte der Holländer Berkhout durch sein feines, poetisches Spiel. Übrigens war eine auffallende Vorliebe der Konzertleiter für Bruckner, Mahler und für Strauß' Symphonische Dichtungen zu konstatieren, welch letztere fast vollständig vertreten waren; nebenbei grassierte das Meistersingervorspiel in den Orchesterkonzerten genau so, wie auf den Sonatenabenden die A-Dur-Sonate Cesar Francks. Brecher schloß mit der Neunten Symphonie; seine Konzerte gehören übrigens zu den bedeutendsten und glänzendsten im Hamburger Musikleben; wie ihm Mahlers I. Symphonie gelang und Beethovens VII., oder der Don Quixote, war wahrhaft bedeutend. Wundervoll spielte Petschnikoff Tschaikowskys Violinkonzert; über Maria Ivogün kann man nichts sagen, sie ist heute in ihrer Kunst eine vollkommene Erscheinung. Brechers Spuren folgt Egon Pollack, der diesen Winter erst neu mit eignen vier Orchesterkonzerten hervortrat; Solisten: Pattiera, Wera Schapira, die mit Brahms' D-Moll-Konzert wohl eine Hauptüberraschung bot, dem sie auf eine prachtvolle Art beikam, Schnabel und Lotte Lehmann. Frau Schapira erschien auch im ersten Wolff-Konzert mit Liszts Es-Dur-Konzert; dasselbe spielte Otto Rebbert bei Eibenschütz, und zwar bei allem virtuosen Elan doch mit einer wundervollen Ausgeglichenheit. — Kammermusik wurde wieder aufs hervorragende durch das Bandler-Quartett, das Hamburger Trio und Fredemann-Quartett gepflegt. Ersteres brachte als Neuheit Bohnkes Manuskript-Streichquartett und spielte mit Waldemar Lütschg das Schumannquintett; bei letzterem interessierten als Neuheit Glasounows Novelletten. Die bedeutenden Konzerte des Schnabel-Flasch-Becker-Trios braucht man kaum zu nennen; ebenso hervorragend waren drei Sonatenabende Edwin Fischer-Adolf Busch.

Bertha Witt

HEIDELBERG Im Heidelberger Bachvereinskonzert kam am 18. Juli der 103. Psalm von Hermann Grabner zur Uraufführung. Da verpflicht sich seltsame Eigenart mit fremden Empfindungsmomenten und Herleitungen zum Modernismus, jedoch zur Moderne selbst kommt es nicht. Nicht ersteht das vielfach abgelehnte Erstrebte der Jüngsten, sondern nur Regerscher Aufbruch. Grabner kann seinen Lehrer nicht verleugnen. Wie sich im großzügigen Aufbau, der Zusammenschwung mehrerer in engem innerlichen Zusammenhang gefügter zur Schlußpointe hindrängender Teile Anlehnung an Regers 100. Psalm erkennen läßt, zeugt auch manche orchestrale Wendung und Diktion in alter Feinheit der Klangvermögenskenntnis (neben Wagners: „Tristan", „Parsifal") von dieser Verwandtschaft. Es fehlt der trotzigen Herbheit überdies geschmacklich gestaltende Kombinationsgabe. Bliebe die Symbolisierung des Windes mit gestopften Trompeten und Flötenläufen — robuster Realismus lockt immer noch —, gäben sich die manirierten kanonischen Koloraturthemen weniger aufdringlich, dann würde der Ausklang der vielen innigen Lyrismen Grabners seliger Romantik ungekränkt verblühen. So aber ist im Nebeneinander Zerfahrenheit. — Grabner ist Steirer. Hier Lied, dort Juchzer. Im Künstlerischen heißt das: Sanglichkeit und Ekstase. Einfach und doch wunderlich prangend, schwellen Melodien einer naiven Demut, kurz wirkt die Orgel kirchlich, und nun rauscht das Gotteslob des Romantikers auf in Chromatik und Posaunen. Ein Chor akzentuierender Knabenstimmen führt den cantus firmus „Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren", der als sichere Formulierung frommer Freude in ekstatischem Ornament liegt, das gemischter Chor und Orchester bis zum gewaltig aufstürmenden Schluß mit pathetischem Themengang aufwölben. Die Schlußphase des Tenors scheint noch einmal Unaussprechlichstes zu jubeln. Grabner will viel sagen, aber stärkste Mittel sind noch nicht der letzte Ausdruck. Vielleicht kann er es später... Vorderhand bleibt nur Bewunderung für das kontrapunktische Riesenwerk und seine robusten Aeußerungen, und des Komponisten feine Kenntnis. — Oft lächelt man allerdings achselzuckend: Man hat schon manchen Ausgang verkannt. Analysen werden erst am Platze sein, wenn Grabners Werk näher bekannt wird.

Walter E. Sindh

KONSTANZ Konstanz ehrt die großen Söhne seines engeren und weiteren Vaterlandes. Dem Grafen Zeppelin wird in diesen Tagen ein Denkmal enthüllt, und nachdem im Laufe des Winters die badischen Dichter Fritz Mauthner, Dodmann und Scholz hier zu Wort kamen, widmete man jetzt dem Andenken Konradin Kreutzers eine ganze Woche.

Unserer Generation ist sein Name überkommen und lieb geworden, hauptsächlich durch seine Männerchöre, die sich durch eine tief in unserem Volksempfinden wurzelnde Romantik auszeichnen. Wer erinnerte sich nicht gern des „Tag des Herrn", der Uhlandschen „Kapelle" und „Märznacht"?

Von seinen Opern haben sich nur das „Nachtlager" und der Verschwender auf dem Repertoir erhalten. Aber diese sind von einem unvergleichlichen Reichtum melodiöser Einfälle.

Was von seinem Schaffen unvergänglich geblieben, hat man in Konstanz im Konzertsaal und Theater zum Teil in mustergültiger Aufführung zu Gehör gebracht.

Das Konzert brachte außer den erwähnten Männerchören, die selten gehörten Osterchöre aus Goethes Faust für Frauen-, Männer-, gemischten Chor und Rezitation (in der Zusammenstellung von Musikdirektor K. Bienert), sowie eine Reihe wenig bekannter Lieder für Sopran und Klavierbegleitung, die, soweit Kreutzer den Stoff bewältigen konnte, uns einen interessanten Einblick in seine Schöpferwerkstatt tun ließen. Fräulein Becht aus Freiburg, die gerade hier vor keine leichte Aufgabe gestellt war, gelang es durch fein nüancierten Vortrag, unterstützt durch eine feinsinnige Begleitung des Herrn Musikdirektor Bienert, diese kleine Auslese aus Kreutzers Schaffen zur Geltung zu bringen.

Die musikalische Leitung des Konzertes und des „Nachtlagers" lag in den bewährten Händen des Konstanzer Musikdirektors Karl Bienert, dem die Anerkennung nicht versagt werden kann, daß er mit außergewöhnlicher Hingabe und großem Verständnis die Aufführungen vorbereitet und zu vollem Erfolg geführt hat. Unterstützt wurde er durch eine Reihe hervorragender Künstler und den unter seiner Leitung trefflich geschulten Männer- und gemischten Chor des Bodan. Frau Annette Bienert-Boserup bot gesanglich und darstellerisch eine entzückende Gabriele im „Nachtlager", glänzend unterstützt von Kammersänger Jan van Gorkom (Jäger) und Opernsänger Schwerdt (Gomez) vom Landestheater in Karlsruhe. Dem Verschwender lieh Herr Norden, Direktor vom Landestheater in Karlsruhe, seine besondere Note.

C. Wintgens

WEIMAR Von den zahlreichen Konzerten, die gegen Ende der Spielzeit stattfanden, sei vor allem erwähnt der gelungene Kammermusikabend der Bläservereinigung unserer Staatskapelle: Richard Bursy (Flöte), Carl Geist (Oboe und Englisch Horn), Albert Weise (Klarinette), Hermann Kühnstedt (Horn) und Robert Mohnhaupt (Fagott), unter Mitwirkung von Professor Bruno Hinze-Reinhold (Klavier). Das künstlerische Flötenspiel von Richard Bursy, der mit seinem leichten Ansatz weit über die meisten seiner Fachgenossen hinausragt, verdient besonders lobende Erwähnung. Neben Beethovens Es-

Dur-Quintett, Werk 16, gelangten von neuen Tondichtern vier interessante, originelle, lustige, die Klangfarben der einzelnen Instrumente fein ausnutzende Intermezzi für Flöte, Klarinette, Englisch Horn und Fagott von Josef Lauber und ein hervorragendes Sextett B-Dur für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Amédée Reuchse zur Aufführung. Des letzteren Werk zeichnet sich durch einen schwungvollen ersten und letzten Satz aus, der durch ein wundervolles Andante eingeleitet wird. Der 2. Satz streift hart an das Triviale. Maria Schulz-Birch, die Gesanglehrerin an unserer Musikschule, führte an fünf Abenden ein großes Teil moderner Tonschöpfungen auf und erwarb sich mit ihren interessanten Darbietungen, zu der sie neben sich auch bedeutende Solisten heranzog, den lebhaften Dank der Musikfreunde, die gern im kommenden Winter eine Fortsetzung dieser neuzeitlichen Komponisten gewidmeten Aufführungen sähen. Dr. Otto Reuter

Besprechungen

Auf Flügeln des Gesanges, ein musikalischer Büchmann von Kurt Fröhlich. — 333 S., 8°, geh., geb. — Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1920.

Wirklich: ein musikalischer Büchmann. Darauf haben wir gerade gewartet. Aber nun nicht etwa nur ein Büchmann für den Musikfachmann, sondern auch — und in erster Linie — für den Musikfreund. Mit Bienenfleiß, glänzender Sachkenntnis und einem tiefen deutschen Gemüt hat hier der Verfasser zusammengetragen, was in musikalischen Kreisen „in der Luft liegt". Höchst ergötzlich zu lesen, mit welch mozartischer Fröhlichkeit Kurt Fröhlich („ehemals Stiftsorganist zu St. Lätitia" nennt er sich S. 56 scherzhaft), was alles in Musik gesetzt wird (Natur, Mensch, Beruf, Liebe), und wo man Musik macht (Konzertsaal, Theater, Kirche, Haus) aufführt (wobei auch in musikästhetischen Erörterungen über musikalische Spielereien geredet wird). Teile wie der „Zitaterich" (das ganz in Musikzitaten gepanzerte Fräulein stud. phil. Zita) oder der musikalische Nachmittag bei Nudelmeiers (in dem sich Kolonialwarenhändlers Söphchen an den Wimmerkasten setzt und „Großmutters Lieblingsstück aus der Feder von Thekla Badarzewska, die schon 1862 mit 24 Jahren in Warschau starb, aber leider vorher (!) noch Zeit fand, das Gebet einer Jungfrau zu schreiben") sind reinste Lachperlen. — So möchte man mit dem fröhlichen Fröhlich musikkritisch nicht rechten, sintemalen er schon im Vorwort das sagt, was man als Bücherbeschauer vielleicht zu sagen gehabt hätte (daß viele Zitate nur knapp mit Noten angeführt sind, wird wohl in der Hauptsache auf die leidige Papiernot zurückzurechnen sein). Wenn Fröhlich ausspricht, daß auf keinem anderen Gebiet als dem der Musik der Wunsch, etwas zu wissen, mehr nur der Vater des Gedankens sei, so hat er — leider! — recht. Weshalb mancher Musikfreund (besonders auch Wagnerschwärmer) beim Lesen dieses Werkes erkennen wird, was er alles nicht weiß. — Wir wünschen dem köstlichen Buch recht viele Leser. Dank unserem musikalischen Büchmann für diese wahrhaft herzensliebe deutsche Tat!

Werneck Brüggemann, Cassel

Besprechung in der Königsberger „Ostpreußischen Zeitung".

Eduard Erdmann's D-Dur-Sinfonie in einem Satze ist die beste Hoffnung der gegenwärtigen Schaffenden auf symphonischem Gebiete, bedeutet ein brausendes, gärendes, zum Teil noch ungeklärtes Werk, aber von einer Kraft und Gestaltenfülle, daß es allein lohnte, seinetwegen nach Weimar zu fahren. Ich kenne den jungen Livländer, der schon als Schüler ein Feuerkopf sondergleichen war. Er kam in jedem Sommer seit 1910 von Riga nach Königsberg, um an Conrad Ansorges Meisterkursen am Königsberger Konservatorium teilzunehmen. Er spielte auch öffentlich und setzte sich zum Erschrecken des damals die neue Kunst noch nicht gewohnten Königsberger für die moderne Klavierliteratur Alban Bug usw. ein. Dann nahm er während des Krieges, den er in Deutschland eifrig bei unserm Landsmann Heinz Tiessen studierend überstand, eine erstaunliche Entwicklung. Der jetzt Vierundzwanzigjährige ist eine der kraftvollsten Gestalten, die uns in der Neuzeit vorgekommen. Man wird an diesem Werke, so wenig auch noch eine gefestigte Persönlichkeit dabei stehen mag, nirgendwo vorübergehen können.

Hermann Güttler

Die Sinfonie Erdmann's wird im Herbste im Steingräber-Verlag erscheinen.

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Altona. Felix Woyrchs Oratorium „Da Jesus noch auf Erden ging" wird nach der Uraufführung in Hamburg auch in Altona, Essen und Schwerin zur Aufführung gelangen.

Berlin. Der Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler hielt am 3. und 4. Juli unter Leitung des Vorsitzenden, des Musikdirektors Adolf Göttmann, in den Vereinsräumen des Berliner Tonkünstler-Vereins die 12. Vertreterversammlung ab. Trotz der Ungunst der Verkehrsverhältnisse waren Vertreter der Zweigvereine Frankfurt a. M., Köln, Düsseldorf, Barmen, Elberfeld, Solingen, Halle und Leipzig anwesend. Da die letzte Vertreterversammlung 1914 stattfand, war eine starke Tagesordnung zu bewältigen. Es wurden über wirtschaftliche und ideelle Fragen des Tonkünstlerstandes Beschlüsse gefaßt, die für die Zukunft namentlich der Unterrichtenden von weitgehender und einschneidender Bedeutung sein werden. Der neugewählte Vorstand des Zentral-Verbandes besteht aus den Herren: Musikdirektor Adolf Göttmann, Kapellmeister Fr. Reckentin, Professor Ed. Behm, O. Casterra und Arnold Ebel.

Berlin. Arbeitsplan der Staatsoper für 1920/21. An Neuheiten sind vorgesehen: die Opern „Blaubart" von Recnizek (Oktober), „Die Gezeichneten" von Schecker (Dezember), „Die Josefslegende" — Pantomime — von Richard Strauß, als Uraufführung in Deutschland, welche in einem Zyklus Straußscher Werke unter Leitung des Komponisten im Januar erscheinen wird, „Das Christelflein" von Pfitzner (Februar), „Turandot" und „Arlecchino" von Busoni (April). — Neueinstudiert und ausgestattet werden: „Tristan und Isolde" (September), „Der fliegende Holländer" (Mai), „Cosi fan tutte" (November), „Barbier von Bagdad" (Januar), „Der Freischütz" (April) — zur Erinnerung an die vor hundert Jahren hier (Juni 1821) im Schauspielhause stattgehabte Uraufführung des Werkes —, „Falstaff" (März), „Bohème" (Anfang September). Wieder aufgenommen wird „Cavalleria rusticana". — An zyklischen Veranstaltungen sind geplant außer dem erwähnten Richard-Strauß-Zyklus: Drei geschlossene Aufführungen des „Ringes des Nibelungen", eine „Parsifal"-Serie und gegen Ende der Spielzeit eine Woche moderner deutscher Werke und ein vollständiger Zyklus der Werke Richard Wagners. — Eröffnet wird die neue Spielzeit mit einer Aufführung des „Tannhäuser" am 29. August.

Berlin. Die Neugestaltung der Berliner Hochschule für Musik. An der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg beginnen Pro-

fessor Franz Schreker und sein Direktorial-Assistent Professor Dr. Georg Schünemann mit der Durchführung ihres Reformprogramms. Eine Chorschule übernimmt Siegfried Ochs. Ochs übernimmt weiter die Ausbildung von Solisten für Oratorium und geistliches Konzert. Und er wird den Hochschulchor leiten, der sich aus Schülern der Hochschule und aus bisherigen Mitgliedern seines Philharmonischen Chores zusammensetzen wird. Die zweite Neugründung ist die Opernschule, zu deren Leitung Dr. Franz Ludwig Hoerth, der Regisseur der Staatsoper, berufen wurde. Die bis zur Bühnenreife auszubildenden Schüler veranstalten Aufführungen im Theatersaal der Hochschule. Der Opernschule wird eine Opernchorschule angegliedert, an der der Chorverband der Staatsoper mitarbeitet. Die Leitung übernehmen Hoerth und Professor Hugo Rüdel. In sicherer Aussicht steht ferner eine Orchesterschule, die einen Stamm von Orchestermusikern z. B. für Staats- und Landestheater heranbildet. Sie lehrt im wesentlichen Orchesterspiel. Der Verband deutscher Musiker ist stark für diese Gründung interessiert. Neben diesen Neugründungen wird die bestehende Kapellmeisterschule ausgebaut. Die Abteilung für Komposition übernimmt Schreker, an die für Gesang wird Lula Mysz-Gmeiner berufen, an die Violinabteilung, wo Willy Heß und Karl Klinger wirken, Martin Havemann. Musikgeschichte wird von mehreren in Einzeldarstellungen gelesen werden, dann Aesthetik der Tonkunst, Tonpsychologie, Akustik, Uebungen zur Instrumentenkunde im Anschluß an die Sammlung alter Musikinstrumente, Einführungen in die moderne Musikentwicklung und Wesen der bildenden Kunst, literarische und geschichtliche Fächer, Tanzkunst, Kostümkunde. In Sonderkursen im Sommer sollen ausgebildete Künstler bei Meistern sich vervollkommnen können. — Die Hochschule will vom nächsten Winter an auch in die Öffentlichkeit gehen und Konzerte veranstalten. So wird Ochs mit seiner Chorschule vier Abonnementskonzerte geben, mit der Missa solemnis, Bachschen Kantaten. Orchesterkonzerte mit Schreker und Kammermusikabende werden vorbereitet.

*Duisburg. Nach einem vielversprechenden Probekonzert, das u. a. Beethovens C-Moll-Sinfonie und Bachs Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" in stilgewandter Ausdeutung zu Gehör brachte, wurde Paul Scheinpflug (Berlin) von der städtischen Musikkommission einstimmig als Nachfolger Professor Josephsons zum städtischen Musikdirektor gewählt. Die Vorstände des Orchesterausschusses, des städtischen Gesangvereins und der Presse pflichteten dem Beschluß auch einhellig bei.

*Essen. Nachdem Dr. Saladin Schmitt (Bochum) endgültig auf den Intendantenposten des Düsseldorfer Stadttheaters verzichtet hat, ist seitens der dortigen Theaterkommission nun u. a. eine Anfrage an Dr. Becker (Essen) und Dr. Maurach (Dortmund) betreffs ihrer Stellung zur Uebernahme des Amtes (im Falle einer Wahl) ergangen.

*Essen. Zur Vorfeier von Beethovens 150. Geburtstag veranstaltete das städtische Orchester unter Max Fiedlers abgeklärter Führung Ende Juni und Anfang Juli vier Sinfoniekonzerte, die sämtliche Sinfonien des Meisters zum Vortrag brachten. Jeder Abend war für die Hörer ein Erlebnis von überwältigender Größe, das seine Krönung in der Wiedergabe des Hymnus an die Freude fand. Hier stand der verstärkte Chor des Musikvereins mit einer ausgereiften Leistung im vordersten Treffen. Als mitwirkende Solisten waren während des Beethovenfestes verpflichtet: Käthe Neugebauer-Ravoth (Hamburg), Selma Elk (Frankfurt), Anton Kohmann (Frankfurt), Bill Fiedler (Frankfurt), Alfred Hoehn (Frankfurt) und Walter Schulze-Priska (Köln). Den beiden Letztgenannten konnte das untadelige Spiel des G-Dur-Klavierkonzerts bzw. des Violinkonzerts gedankt werden.

Frankfurt a. M. Die Mozart-Stifung zu Frankfurt a. M. (Sekretär Julius Nauheim, Leerbachstr. 22), welche die Unterstützung musikalischer Talente zur Ausbildung in der Kompositionslehre bezweckt, beabsichtigt zum 1. Oktober 1921 ein neues Stipendium zu vergeben. Meldungen unter bestimmten Bedingungen bis zum 31. Oktober 1920.

Freiburg i. B. Auf die an der Universität Freiburg i. B. neu errichtete etatsmäßige a. o. Professur für Musikwissenschaft wurde zum 1. Oktober ds. Js. Dr. phil. Willibald Gurlitt, bisher Lektor daselbst, berufen. Dr. Gurlitt, der aus Dresden gebürtig ist, war Schüler und Assistent Hugo Riemanns am sächsischen Forschungsinstitut für Musikwissenschaft und Collegium Musicum der Universität Leipzig. Nach langer französischer Gefangenschaft war er in Basel interniert und an der dortigen Fortbildungsanstalt für internierte Volksschullehrer tätig. Im Herbst 1919 erhielt er an der Freiburger Universität ein Lektorat für Musikwissenschaft, sowie den Auftrag, ein musikwissenschaftliches Seminar einzurichten und zu leiten.

*Gelsenkirchen. Vor einem geladenen Publikum fand hier mit Erfolg die Probeaufführung des gefälligen Singspiels „Goldener Westen" von zwei hiesigen Autoren (Jos. Knümann und Jos. Weber) unter Leitung des Komponisten statt. Wie wir hören, soll das in gesunden Bahnen wandelnde Werk demnächst in Berlin seine Uraufführung erleben.

Hamburg. Das neunte deutsche Bachfest der neuen Bach-Gesellschaft findet vom 2. bis 7. Juni 1921 in Hamburg statt. Der Verein Hamburgischer Musikfreunde hat die Vorbereitung des Festes übernommen und Dr. Gerhard von Keußler und Alfred Sittard mit der künstlerischen Leitung betraut.

Barmen-Elberfeld. Intendant Robert Volkner beabsichtigt in der kommenden Spielzeit eine fast in Vergessenheit geratene Buffo-Oper von Offenbach „Die Banditen" wieder aufzuführen. Das Werk wurde von Paul Grüder und Kurt Soldan, Regisseur und Kapellmeister an den Vereinigten Stadttheatern, einer textlichen und musikalischen Bearbeitung unterzogen.

*Bochum. In der Reihe der Opernfestspiele, welche unser Stadttheater unter Dr. S. Schmitts Spielleitung noch vor dem Schluß der Saison veranstaltete, brachte die Meistersingeraufführung unter Schulz-Dornburgs kundiger, stilvoll-musikalischer Führung den Höhepunkt. Als auswärtige Künstler waren Wilhelm Buers (Hans Sachs), Adolf Schöpflin (Pogner), Ludwig Ermold (Beckmesser), Karl Schröder (Walter Stolzing), Dr. Kuhn (David) und Frau Schröder-Hellensleben (Eva) verpflichtet. Die bedeutsamen Schlußchöre verstärkten der gemischtchörige Lehrergesangverein und die „Sängervereinigung" mit nachhaltigem Gelingen.

Chemnitz. Eugen Richter, der Organist an der Pauli-Kirche, wird von Ende August bis Anfang Oktober ds. Js. in zwölf Konzerten einen Überblick über die gesamte Entwicklung der in- und ausländischen Orgelmusik bieten und damit zugleich die Entwicklung ihrer gebräuchlichen Formen vorführen.

*Dortmund. Der neue städtische Musikdirektor, Professor Wilh. Sieben, gestaltete sein Antrittskonzert im Stadttheater zu einer Gedächtnisfeier für Professor Georg Hüttner, den verdienten, langjährigen Leiter des Philharmonischen, jetzt Städtischen Orchesters. Im Mittelpunkt des Interesses stand Beethovens „Eroica", die Professor Sieben erschöpfend ausdeutete.

Dresden. Die Staatsoper wird als erste Neuheit in der nächsten Spielzeit Siegfried Wagners „Sonnenflammen" herausbringen, voraussichtlich am 5. Oktober.

Siegfried Wagner wird Mitte September nach Dresden kommen, um die Inszenierung zu leiten. Die Dekorationen werden von Franz Stassen geschaffen. — Das technische Personal der Staatsoper ist um sechs Mann und eine Frau, das des Schauspielhauses um fünf Mann verringert worden.

*Duisburg. Im Mittelpunkt des rheinischen Industriegebiets um Mühlheim (Ruhr) hat die Städtevereinigung Oberhausen, Hamborn und Sterkrade zwecks Förderung der Kunst in Arbeiterkreisen an das Kultusministerium eine Eingabe gerichtet, worin um einen Staatszuschuß (25000 Mark einmaliger Gründungsbetrag und 150000 Mark Jahresbeitrag) zu der beabsichtigten Gründung eines Städtebundorchesters und -theaters gebeten wird. Der durch Staat, Gemeinde und Privatunternehmungen aufzubringende Jahresfehlbetrag wird auf 300000 Mark berechnet, wozu noch 50000 Mark als einmalige Gründungssumme kommen.

Heidelberg. Der a. o. Professor an der Universität München, Dr. Th. Kroyer, hat einen Ruf auf die etatsmäßige a. o. Professur für Musikwissenschaft an der hiesigen Universität erhalten und angenommen.

Köln a. Rh. Der Tonkünstler Erich Anders, ein Schüler Max Regers, ist zum Lektor für Musik (theoretische Fächer) an der Universität Bonn berufen worden.

*Leipzig. Walter Niemanns „Anakreon" (Frühlingsstimmung — Feierlicher Tempelreigen) Op. 50 für Streichorchester gelangte im Konservatoriums-Orchesterkonzert des Steiermärkischen Musikvereins in Graz unter Leitung von Direktor Dr. Roderich von Mojsisovics mit schönem Erfolge zur deutsch-österreichischen Uraufführung: das Werk erlebte seine deutsche Uraufführung vor zwei Jahren unter Hofkapellmeister Heinrich Labers Leitung durch die Geraer Reußische (ehemalige Hof-) Kapelle in der Leipziger „Gesellschaft der Musikfreunde" und ist inzwischen in Berlin (Scheinpflug), Kopenhagen (Schnedler-Petersen), Karlsbad (Manzer) usw. zum Vortrag gekommen.

*Leipzig. Das anläßlich des 98. Stiftungsfestes von der Universitätssängerschaft zu St. Pauli veranstaltete Konzert im Gewandhaus verlief glänzend. Professor Brandes hatte eine vortreffliche Vortragsfolge aufgestellt. Männerchöre von Schein, G. Schumann, Kirchl, Hegar und vierstimmig gesetzte Volkslieder des 16. Jahrhunderts entzückten. Gediegener Vortrag und aufrichtige Sangesfreudigkeit vermehrten den künstlerischen Genuß. Die Solisten Fräulein Guntermann und Pembauer fanden reichen und verdienten Beifall.

Leipzig. Die Abhaltung der altberühmten Gewandhauskonzerte soll nach einer Mitteilung der Gewandhauskonzert-Direktion in Frage gestellt sein. Die Entscheidung, ob diese im nächsten Winter noch veranstaltet werden können, hängt von der Stellungnahme der städtischen Körperschaften zur Neuregelung der Verhältnisse des Gewandhaus- und städtischen Orchesters ab, die in nächster Zeit zu erwarten ist.

Leipzig. Felix Siegel, der Chef des namentlich durch seine „Edition Schuberth" von Werken Liszts, Raffs, Reineckes, Grammanns, Winterbergers bekannt gewordenen Leipziger Musikverlags J. Schubert & Co., ist im Alter von 57 Jahren gestorben.

Leipzig. Das Modell zu dem Richard-Wagner-Denkmal, mit dessen Entwurf Max Klinger betraut gelesen, ist von dem verewigten Meister fertiggestellt worden, so daß der Ausführung des Denkmals nach Eintreffen des Marmorblocks aus Laas nichts im Wege steht. Zur Ehrung des verstorbenen Meisters hatte der Max-Klinger-Raum im Städtischen Museum zu Leipzig eine entsprechende Dekoration erhalten, um damit den herben Verlust, den die deutsche Kunst erlitten hat, nach außen hin zum Ausdruck zu bringen.

*Ludwigshafen. Das Pfälzische Landes-Sinfonie-Orchester hat den Dienstvertrag mit seinem bisherigen ersten Kapellmeister Ludwig Rüth nicht erneuert und den ersten Kapellmeisterposten öffentlich ausgeschrieben. Die endgültige Besetzung der Stelle unterliegt der Genehmigung des Bayerischen Kultusministeriums.

London. Hier wurde Händels „Messias" mit einem Chor von 4000 Stimmen im Kristallpalast aufgeführt.

Mailand. In der Arena in Mailand ist eine große Holzbühne errichtet worden, vor der etwa 20000 Personen Platz finden. Man beabsichtigt, Volksopernvorstellungen zu kleinen Preisen zu geben und rechnet auf einen Massenbesuch.

München. Der Münchner Tonkünstler-Verein hat den Professor Dr. Adolf Sandberger zu seinem Ehrenmitglied ernannt.

München. Die Musiksammlung der bayerischen Staatsbibliothek hat von Herrn Jos. Seiling in München eine wertvolle Musik-Kriegssammlung, die alle wichtigen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel über die Musik und den Weltkrieg enthält, erworben.

Bad Nauheim. Professor Hans Winterstein veranstaltete jüngst ein dreitägiges Strauß-Regerfest. Als Solisten wirkten Gertrud Geyersbach (Wiesbaden) und S. Gläser (Frankfurt) mit. Dem Veranstalter und den Ausführenden wurden reicher und verdienter Beifall zuteil.

Nürnberg. Auf Anregung des Musikschriftstellers Dr. Paul Marsop wird demnächst unter dem Vorsitz Musikdirektors Karl Rörich, Direktor des städtischen Konservatoriums, eine öffentliche Musikbücherei ins Leben gerufen werden.

*Paris. Eines der größten Pariser Theater, das Theater des Champs Elysées, wird in der nächsten Spielzeit, um dem Zusammenbruch zu entgehen, dem es zueilt, ausschließlich Musikdramen Richard Wagners zur Aufführung bringen!

Paris. Der große Rompreis für eine musikalische Komposition wurde dem Fräulein Canal, Tochter eines Professors am Konservatorium in Toulouse, verliehen.

Prag. Die deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag hat den Tonkünstler August Stradal in Schönlinde zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt, und zwar, wie die Akademie mitteilt, „in Erinnerung und Anerkennung der besonderen Verdienste, die Herr Stradal in der vordersten Reihe unserer vaterländischen Tonkünstler sich erworben hat".

Rudolstadt. Der Landtag des Freistaates Schwarzburg-Rudolstadt hat zugunsten der Rudolstädter Landeskapelle weitere 40000 Mark jährlichen Zuschuß bewilligt und damit seinen Jahreszuschuß auf 60000 Mark erhöht. Es besteht die Hoffnung, daß nunmehr die finanziellen Grundlagen des alten Schwarzburger Kulturinstituts gesichert sind.

*Siegen. An Stelle des im Monat Mai dieses Jahres gestorbenen Musikdirektors Ludwig Kreutzer wurde von den vereinigten Kreutzerschen Männerchören Herr Musikdirektor Neuhaus aus Karlsruhe berufen. Er wird im Herbst die Leitung von sechs Männerchören übernehmen.

*Siegen. Auf Veranlassung des Siegener Männergesangvereins veranstaltete am 24. Juli das Germania-Quartett des Berliner Domchors ein Konzert, das in seinem ersten Teil (geistliche Musik) Quartette von Orl. di Lasso (Adoramus), Mastioletti (Mot.: Terribilis) und Bach aufwies. Der zweite Teil enthielt Quartette weltlichen Inhalts. Die Darbietungen, besonders auch die solistischen des Herrn Trank (Tenor) und Gran (Bariton), fanden begeisterten Beifall.

Würzburg. Die 200 jährige Wiederkehr der Grundsteinlegung der Residenz wurde durch ein Kammerkonzert im Kaisersaal gefeiert, das von dem hiesigen Schörg-Quartett ausgeführt wurde. Die Vorträge boten mit einem Trio von Bach, je einem Streichquartett von Haydn und Mozart und einem Flötenkonzert von Quantz ein übersichtliches Bild des musikalischen Schaffens des Zeitalters, in dem die Residenz entstand.

Unkel am Rhein. Hier starb infolge Altersschwäche die Tochter des deutschen Balladenkomponisten Carl Loewe, Julie v. Bothweil. Sie war eine Schülerin ihres Vaters und wahrte sein Erbe in treuer Liebe. Bis in die letzten Stunden bewahrte die Vierundneunzigjährige ihre erstaunliche geistige Frische.

Weimar. Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter tagte hier unter dem Vorsitz von Ferdinand Meister. In den Verwaltungsausschuß wurden wiedergewählt: Dr. Max von Schillings, Hermann Abendroth, Siegmund von Hausegger und Dr. Peter Raabe. In den Verwaltungsrat wurden neugewählt: Wilhelm Furtwengler, Robert Heger, Max Kämpfert und Bruno Walter. Es wurde die Errichtung einer Pensionskasse für Chor- und Orchesterdirigenten und die Einteilung des Verbandes in Bezirksgruppen nach den Reichstagswahlkreisen beschlossen.

*Weimar. Peter Raabe hat in zwei glänzend verlaufenen Abenden Abschied genommen; er dirigierte Mahlers dritte Sinfonie, bei der Helene Jung mit ihrer pastosen Stimme das Altsolo sang, und Wagners „Meistersinger". Das Publikum feierte ihn über die Maßen stürmisch. Sein Fortgang unter glänzenden Bedingungen nach Aachen ist kein freiwilliger. Er erklärte selbst in rührenden Dankesworten, daß er geglaubt habe, Weimar sei das Endziel seiner Künstlerlaufbahn, daß es aber nun anders gekommen sei. Die Gründe dafür liegen in Schwierigkeiten mit der Theaterleitung. Die Verdienste Raabes besonders auf dem Gebiete des Konzertes sind unverrückbar. Vor kurzem leitete er noch eine vorzügliche Aufführung von Bachs Johannispassion. Sein Nachfolger ist, wie schon gemeldet, Carl Leonhardt, der mit „Carmen" und einem Beethoven-Brahms-Konzert einen vorzüglichen Eindruck hinterließ. Auch der Österreicher Fröhlich gefiel als feuriger Operndirigent („Carmen") sehr, während Georg Göhler mit dem „Tannhäuser" uns nicht erwärmen konnte. Auch um Karl Muck hatte man sich bemüht.

Wien. Der Kapellmeister Dr. Egon Neumann vom Raimund-Theater wurde als erster Kapellmeister an das Thalia-Theater engagiert.

Wien. Das Arbeitsprogramm der Staatsoper für die nächste Spielzeit enthält an neuen Werken die drei Einakter „Il Tabarro", „Suor Angelica", „Gianni Schicchi" unter dem Gesamttitel „Il Trittico" von Giacomo Puccini, ein neues Werk von Erich Wolfgang Korngold „Die tote Stadt" (La ville morte), ferner „Die Kohlhaymerin", Oper von Julius Bittner, Wilhelm Kienzls „Kuhreigen" und Franz Schrekers „Der Schatzgräber". Außerdem sind eine Reihe von Neueinstudierungen geplant, darunter Mozarts „Don Juan" (mit Duhan), eine vollständige Neuinszenierung von Richard Wagners „Der fliegende Holländer" (Roller), beide unter der Leitung Dr. Richard Strauß', „Fra Diavolo", „Weiße Dame" und „Wasserträger". Von anderen, längere Zeit im Repertoire nicht erschienenen Opern wird unter anderen Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" und Schillings „Mona Lisa" wieder in den Spielplan aufgenommen. Auch für das Ballett ist ein großes Aktionsprogramm entworfen. Zuerst soll mit vollkommen neuer Ausstattung Rimsky-Korsakows „Scheherezade" zur Aufführung gelangen.

Der Kampf zweier Sängerinnen auf der Bühne

Die berühmteste Bühnensängerin des 18. Jahrhunderts die (wahrscheinlich) 1693 zu Venedig geborene Faustina Bordoni und spätere Gemahlin des Kursächsischen Oberhofkapellmeisters Johann Adolf Peter Hasse, ließ sich im Jahre 1725 von Georg Friedrich Händel, der damals die 1719 gegründete Royal Academy of music in London leitete und in Deutschland für dieses Opernunternehmen Sänger und Sängerinnen suchte, mit einem Gehalte von 2500 Pfund Sterling gewinnen. Zum ersten Male trat sie in London mit ihrer Nebenbuhlerin Francesca Cuzzoni aus Parma und dem Kastraten Francesco Bernardi aus Siena, genannt Senesino, in Händels neu komponierter Oper „Alessandro (il grande)" auf. Bei der ersten Aufführung am 5. Mai 1726 verteilte sich der Beifall der Zuhörer ziemlich gleichmäßig auf die Darsteller der Hauptrollen (Senesino als Alexander, Faustina als Roxane und die Cuzzoni als Lisrura), die auch gleich vorzügliche Leistungen aufwiesen. Leider heftete sich bald die Skandalsucht der Londoner an die Fersen der beiden Primadonnen; die vornehme Welt spaltete sich ähnlich, wie im Mittelalter zu Byzanz in Blaue und Grüne, in zwei Parteien, die Faustinianer und die Cuzzonisten, und schürte mit Hilfe der Presse die Eifersucht der beiden Nebenbuhlerinnen. Den Faustinianern schloß sich der damalige Prinz von Wales und spätere König von England Georg II. August, der Sohn des Königs Geog I. Ludwig und der Königin Anna, an. Eine Erkältung Faustinas und ihr Fernbleiben von der Bühne während dieser Zeit gab zu verschiedenen Spöttereien Anlaß, und auch sonst wurden die Schwächen dieser leichtlebigen und ränkesüchtigen Venezianerin mit gieriger Schadenfreude hervorgesucht, böswillig breitgetreten und bis zum Skandale gesteigert. Nach dem Berichte des berühmten Flötenvirtuosen und Lehrers Friedrichs des Großen, Quanz, zischten die Cuzzonisten laut, wenn Faustina sang, und deren Anhänger lärmten noch mehr, wenn die Cuzzoni sich hören ließ. Bei der Wiederholung der Oper „Astyanax" von Buononcini, des dritten Leiters der Academy und Händels Feindes und Nebenbuhlers, im Frühling 1727 vergaßen sich die beiden Gegnerinnen, durch das Toben ihrer Anhänger wütend gemacht, schließlich soweit, daß sie auf offener Bühne einander in die Haare gerieten, sich ohrfeigten und mit den Fäusten schlugen, trotzdem die Kronprinzessin Caroline anwesend war. Nach dem Berichte des Leibarztes der Königin Anna, Dr. John Arbuthnot, der mit Händel sehr befreundet war, soll sogar Blut geflossen sein. Damit war die Spielzeit zu Ende, und der Skandal hatte den Höhepunkt erreicht. Eine wahre Flut von Schmähschriften ergoß sich auf die beiden Sängerinnen, namentlich auf Faustina.

Faustina verließ im Juli 1728 das ungastliche England, kehrte nach ihrer Vaterstadt Venedig zurück und heiratete dort 1730 den damals einunddreißigjährigen Hasse, mit dem sie 1731 nach Dresden zog, wo er als Oberhofkapellmeister und sie als erste Sängerin der italienischen Hofoper mehr als dreißig Jahre lang Triumphe feierten.

Der Cuzzoni, die sich im Jahre 1727, also noch in London, mit dem Klaviervirtuosen und Komponisten Sandoni verheiratete, ihn aber später ermordete, ging es schlechter. Nach einer Anstellung in Wien ging sie später nach Italien, machte aber schlechte Geschäfte und wurde in Holland wegen Schulden verhaftet. 1748 versuchte sie vergeblich in London wieder Fuß zu fassen und starb schließlich 1770 in Bologna gänzlich verarmt, nachdem sie während der letzten Zeit ihr Brot durch Anfertigung seidener Knöpfe verdient hatte.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“, seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“. Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik“ erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag — Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik“ Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 16 — *Leipzig, Montag, den 16. August* — 2. Augustheft 1920

Die Kunst als symbolischer Faktor in der Freimaurerei

Von Albert Bloß, Leipzig

Es ist kein Zufall, daß viele Künstler, Kunstbeflissene und Kunstliebhaber der Freimaurerei angehören und seit dem Bestehen des Ordens ihm angehört haben; nennt sich doch die Freimaurerei selbst eine Kunst und bezeichnet damit ihr Wesen und ihren Zweck am treffendsten. Erziehung des Menschen zur Fähigkeit harmonischer Lebensgestaltung, zur Gestaltung seiner selbst als Kunstwerk ist ihre Aufgabe; und ihr Haupterziehungsmittel sind sinnbildliche Kunsthandlungen. Eine Aufzählung aller der führenden Köpfe, der Denker, Dichter, Baukünstler, Plastiker, Maler, Bühnenkünstler und vor allem der Musiker würde den an der Spitze stehenden Satz bestätigen. Wir verzichten darauf, mit einer langen, stolzen Reihe Eindruck erzielen zu wollen und werden nur, wo die Gelegenheit es ergibt, Namen anführen.

Die Freimaurerei hat es nicht leicht, dem Laien den Kunstgedanken und die Art der Kunstübung klarzumachen. „Bilde, Künstler, rede nicht!“ und „Dad Beste wird nicht deutlich durch Worte“ (Wilhelm Meister „Lehrbrief“), sagt Goethe, der dem Freimaurerbunde angehörte. Das Wort spielt in der Freimaurerei eine nur sekundäre Rolle.

Wie noch kein Künstler so ist noch kein Freimaurer vom Himmel gefallen. Beiden haben die Götter vor den Sieg den Kampf (zu allernächst den mit sich selber) und vor die Vollendung die Arbeit gesetzt. Arbeit nennen die Freimaurer ihr Bildungswerk im Großen, und Arbeit nennen sie ihre Zusammenkünfte im Tempel. Nur schrittweise wird der Aufgenommene eingeführt: er arbeitet als Lehrling, dann als Geselle und endlich als Meister und bleibt auch als solcher allezeit noch ein Werdender. Die maurischen Kunsthandlungen, die Rituale und Symbole offenbaren ihren tiefen Sinn nur nach langer, verweilend andächtiger Ausübung; ihr Verständnis verlangt den weiten, mühsamen Weg aller Kunst im Sinne des Könnens.

Selbstverständliche Voraussetzung ist und bleibt das, was man beim Künstler Talent nennt. Wieland bemerkt in diesem Sinne einmal, „daß ein Suchender“ (so nennen die Freimaurer den Aspiranten), „wenn er auch hundert Jahre suchte, nichts bei uns finden werde, was des Suchens wert ist, wofern er nicht die Anlage zu dem, was den wesentlichsten Charakter und die Tugenden des echten Freimaurers ausmacht, schon bei seinem Eintritt in den Tempel mit sich bringt. Nur unter dieser Bedingung wird sich sein Inneres in dem Lichte und in der Wärme, die ihm hier mitgeteilt werden, entwickeln und ausbilden. Ohne sie wird es ihm ergehen wie jenem, der eine Brille kaufte, um lesen zu können, und sich nicht wenig verwunderte, wie er erfuhr, man müsse schon lesen können, wenn die Brille zu etwas helfen solle“.

Von allen Künsten steht die Freimaurerei, wie schon der Name verrät, der Baukunst am nächsten, von der sie außer den bekannten äußeren Be-

zeichnungen Freimaurer, Loge, Bauhütte, Lehrling, Geselle, Meister u. a. ihre Sinnbilder zum wichtigsten Teile entlehnt. Die Baukunst, dreidimensional in ihren Einzelgliedern wie im Gesamtwerk ist der Freimaurerei Vorbild für den geistig-sittlichen Bau des Einzelindividuums wie der Gesamtheit zum Tempel der Humanität.

„Wie der Ausdruck Humanität den Gedankeninhalt der Freimaurerei kennzeichnet, so sind die Worte Loge und Johannisloge charakteristisch für die Formen, in denen die Organisation der Humanitätsfreunde äußere Gestalt gewonnen hat. Um aber beides, den Inhalt wie die Form, zusammenfassend zu erklären, ist kein Ausdruck treffender als der, den schon die Großloge vom Jahre 1717 regelmäßig gebraucht, wenn sie von der ‚alten und ehrwürdigen Gesellschaft' und ihrem eigentlichen Wesen spricht, nämlich die Bezeichnung ‚Brüderschaft der Maurer' (Fraternity of Masons). Sie besagt, daß das Wesen der Sache in der Gemeinschaft zu suchen ist, die auf der innigen Verwandtschaft des Wollens, des Empfindens und des Denkens beruht, und die sich auf den ehrwürdigen Formen eines uralten symbolischen Kultus erhebt." (Keller, Die Freimaurerei, Teubner, Leipzig).

Niemals seit der Gründung des Freimaurerbundes war das Bedürfnis und die Verpflichtung zum gemeinsamen Bauwillen, zu echter Lebens- und Strebensgemeinschaft dringlicher als in den Tagen der Gegenwart:

> „Siehe, zerspalten in tausend Risse
> Taumelt die Menschheit ins Ungewisse.
> Kein gemeinsamer Glaube eint,
> Keine Menschheitssonne mehr scheint
> Tröstend am Himmel."

Wie eine Rebe ohne Stab und Band liegt und kriecht der Einzelne am Boden, einem chaotischen Trümmerfeld, einem Steinbruch gleicht die Menschheit. Was kann tröstlicher und aufrichtender zu den Haltlosen sprechen, was die Getrennten besser sammeln und vereinigen als die Kunst!

„Wer den Ernst des Lebens erfahren hat, wessen Seele von den Bitternissen, die es uns fast unvermeidlich bringt, von dem tiefen Unglück, das es über uns ausschütten kann, wundgerieben ist, der pflegt die Schönheit einer Kultushandlung mit dankbarem Geist auf sich wirken zu lassen," bekennt ein Freimaurer unsrer Tage.

Darum spielt die Kunst im Gebrauchtum der Freimaurerei als symbolischer Faktor eine so hervorragende Rolle. Wenn ich auf die Musik als Medium verweisen wollte, dürfte ich am ehesten auf Verständnis und Zustimmung rechnen. Ihre Bedeutung ist nicht gering und nebensächlich, und deren Erwähnung soll nicht unter den Tisch fallen. Rückgrat und Seele des maurischen Gebrauchtums ist ein Regiekunstwerk, bestehend aus architektonisch- und dramatisch-symbolischen Darstellungen und Handlungen, eindrucksvoll unterstützt von der Musik. Zusammenfassend bezeichnen es alle maurischen Lehrarten als Ritual.

Eines der verbreitetsten und wirksamsten ist das der Großloge von Hamburg, nach dem nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Türkei, in Afrika und Amerika zahlreiche Tochterlogen arbeiten. Schöpfer desselben ist der bekannte Schauspieler und Bühnenleiter Friedrich Ludwig Schröder, der Freund Goethes, Lessings und anderer bedeutender Zeitgenossen. Seine Hauptziele als Schauspieler waren die Hebung des Publikums vom Niveau der schaulustigen Menge zur Höhe einer einsichtsvollen Kunstgemeinde und die soziale wie moralische Hebung seines Standes, des Darstellerstandes. In der Verfolgung beider Ideale zeigte er eine bewundernswerte Tatkraft. Große Verdienste erwarb er sich durch die Einführung Shakespeares, besonders des Hamlets, in den Spielplan. Er selbst war ein meisterhafter Shakespeare-Interpret, in tragischen Rollen überhaupt gelangte er zu einer Berühmtheit, die bis heute nur wenige neben ihm erreicht haben. Wenn ich erwähne, daß Schröder an die zwanzig dramatische Stücke verfaßte, so bekommen wir, noch ehe wir seine maurische Wirksamkeit berührt haben, ein Bild seiner ungeheuren Arbeitskraft.

Gegenüber den zu seiner Zeit, am Ausgang des 18. Jahrhunderts, herrschenden, die Freimaurerei verwirrenden Auswüchsen und Verirrungen, wie sie die Templerlogen, Rosenkreuzer u. a. darstellten, legte Schröder den Nachdruck auf strengeres Sittlichkeitsgefühl und Unterordnung. Seine Loge übertrug ihm in rechter Erkenntnis seiner Fähigkeiten die Bearbeitung der Gesetze und Beseitigung der Auswüchse. Unter seiner fleißigen, kundigen Hand entstanden in rascher Folge drei sich konzentrisch erweiternde Abhandlungen. Es blieb ihm wie allen Reformatoren nicht erspart, seine Schöpfungen in literarischen Fehden zu verteidigen. Was ihn dabei von seinen Gegnern unterschied, war bei aller Strenge und Unbeugsamkeit in der Sache die freimaurische Milde und Versöhnlichkeit, sobald es die Person betraf.

Als Frucht seiner geistvollen aber auch mühereichen Arbeit besitzt die Freimaurerwelt die nach ihm benannte Schrödersche Lehrart, welche die Symbole als das Bleibende betrachtet und das Ritual als das Mittel, das zu deren Verständnis führen soll. Schröder fußte auf Lessing, und zu seinen Mitarbeitern zählte Herder. Er selbst war weit davon entfernt, sein Werk als vollendet anzusehen, es sollte vielmehr zeitgemäß weiter gefördert werden. Schröder ist ein Hauptförderer der Freimaurerei geworden, dessen Geist unausgesetzt gewirkt hat und nicht mit ihm gewichen ist, weil er der Geist der sittlichen Verbrüderung auf dem

Boden der Humanität, der Geist der ewig fortschreitenden Menschheit ist, weil er die Freimaurerei als Kunst faßte und ihr, wie kein anderer, die Kunst als Mittel dienstbar zu machen wußte.

Zu seinen maurischen Erfolgen, den sachlichen wie den persönlichen, trugen wesentlich mit bei sein hoher künstlerischer Ruf, seine sittliche Unantastbarkeit, seine musterhafte Häuslichkeit und, nicht zuletzt, auch seine guten Vermögensverhältnisse, die ihm die Anschaffung von Urkunden und Aktenstücken sowie die Drucklegung seiner Schriften ermöglichten.

Zu denen, die Schröder als Künstler bewunderten, gehörten Goethe und Schiller. Goethe wünschte, Schröder den Wallenstein spielen zu sehen und äußerte dazu, das „wäre, glaube ich, das höchste, was man auf dem deutschen Theater erleben könnte". Auf Goethes Veranlassung nahm Schiller in seinen Prolog zum Wallenstein eine Strophe auf, die diesen Wunsch wiederholt:

„O möge dieses Raumes neue Würde
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.
Ein großes Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urteil höhere Gesetze."

Goethe bat sich Schröders Ritual aus in einem Briefe an ihn vom 6. April 1791: „Wollten Sie mir die Gesetze und Regeln, welche bei Ihrer Gesellschaft üblich sind, mitteilen, so würden Sie mich sehr verbinden. Es kann nicht anders als vorteilhaft sein, die Erfahrung eines Mannes zu suchen, den sein Vaterland als Meister in seiner Kunst erkennt."

Am 11. März 1808 schrieb Goethe an die Rudolstädter Loge: „Mehrere Erfahrungen, die wir indessen sammelten, unschätzbare Aufklärungen, die wir über Zweck und Wesen unsres Ordens erhielten, haben bei uns den Entschluß bewirkt, bei unsern Arbeiten das . . . System der strikten Observanz und anjetzt das weit mehr gereinigte, zweckmäßigere und dem Geiste unsrer Zeit und Kenntnisse mehr entsprechende System der großen Provinzialloge von Niedersachsen zu Hamburg, nach welchem auch sie arbeiten, anzunehmen."

Ebenso gewiß, wie nun der Nichtfreimaurer auf viele Einzelfragen nach dem Schröderschen Regiekunstwerk Aufschluß haben möchte, ebenso stark fühlt der vom Wert des maurischen Gebrauchtums durchdrungene Freimaurer das Bedürfnis nach Mitteilung. Daran hindert ihn neben der Pflicht der Geheimhaltung vor allem die Erkenntnis, daß das Tiefstmenschliche schlechterdings unaussprechlich ist, es fehlt ihm dem Laien gegenüber gleichsam das Instrument.

Ich gebe darum auszugsweise einem Freimaurer das Wort, dem es trotz der Schwierigkeit bis zu einem erstaunlich hohen Grade geglückt ist. Paul Bröcker schreibt in einer Abhandlung „Zur Ausdruckskultur der Freimaurerei" (Kunstw. XXVII 20): „Das Schrödersche Ritual verrät . . . eine äußerst geschickte Hand. Man erkennt noch heute die Fähigkeit Schröders zur Schaffung bühnenwirksamer Szenen und zum Aufbau des Ganzen mit geringsten Mitteln bei größter Zweckerfüllung und eindringlichster Wirkung. Die Handlungen sind fest ineinander verwebt, folgen logisch eine aus der andern und jede einzelne ist trotz der wenigen Worte eines großen Gehaltes voll. Jedes Wort und jede Bewegung sind vorgeschrieben, zugleich aber wieder derartig beschaffen, daß sie ein großes Maß persönlicher Auffassung und eigener Vorführungsweise zulassen. Das Ritual leitet die Versammlung, und diese selber bildet mit jenem ein organisches Ganzes. — — — In der Tat ist hier kein Wort und keine Bewegung zu viel oder zu wenig, wie in einem tüchtigen Drama. Das Ganze ist eine fortwährende Steigerung und führt auf einen Gipfel, von dem sich der Genießende aus eigener Kraft wieder zur profanen Wirklichkeit zurückfinden muß. Und die Mittel, mit denen Schröder arbeitet, sind alle miteinander bei größter Wirksamkeit doch so einfach wie nur möglich. Es ist fast Schwarz-Weiß-Kunst. Licht und Schatten sind stark und grenzen scharf aneinander. Superlative sind im Ritual überhaupt nicht vorhanden. Die verbindenden Worte sind Prosa, in der wuchtige Substantive und Verben einherschreiten. — — — Die Höhenpunkte im Ritual sind wirkliche Dichtungen; wenn ich sie hier auch nur teilweise zitieren könnte, so würde jeder sehen, daß es sich hierbei um lebendes Allgemeingut des Volkes handelt. Durch diesen glücklichen Aufbau verliert das Ritual auch bei dem häufigsten Gebrauch nichts von seinem Wert. Es ist immer gleich eindrucksvoll, sobald der Mensch selber richtig eingestellt ist. Dieselben Worte, obgleich hundertmal wiederholt, sind unerschöpflich im Geben und Nehmen; sie sind wie ein Richtersches Bild, bei dessen Betrachtung man nur immer weiter zu denken braucht, um immer mehr in ihm zu entdecken, oder wie der klare Nichthimmel, in dem das Auge nur um so mehr Sterne entdeckt, je länger es hinschaut."

Auch die Musik ist innerhalb des maurischen Gebrauchtums nicht Selbstzweck, noch etwa gar Füllsel, sondern symbolische Vermittelung, und zwar nach meiner Meinung und Erfahrung die populärste und am frühesten ansprechendste. In der Freimaurerei geht keine Tempelarbeit vor sich, die nicht durch Musik eingeleitet, begleitet und geschlossen würde. Von unsern großen Tonmeistern haben nicht wenige dem Freimaurerorden angehört, so Mozart und Haydn, Lortzing, Liszt, Abt, Löwe und Spohr. Die Zahl der eigens für den Logengebrauch geschriebenen Kompositionen

ist nicht groß; auch wenn man unterhalb der Größen Ausschau hält, findet man nicht allzuviel. Hier wäre fruchtverheißendes Neuland, auf das hinzuweisen wir nicht unterlassen wollen [1]). Neben dem Gesang, Solo-, Quartett- und Chorgesang, bevorzugt die Freimaurerei; ohne andere Instrumente auszuschließen, das der menschlichen Stimme an Ausdrucksfähigkeit am nächsten stehende Violoncello, daneben sind Orgel oder Harmonium und das Klavier unentbehrlich. Wie weit gespannt der Bogen der Stimmungswahl maurischer Musik sein kann, wird derjenige nachfühlen, der ja ein Johannisfest oder eine maurische Totenfeier erlebt hat. Insbesondere schuf Mozart außer Kantaten und anderen Stücken eine wunderbare Trauermusik für seine Loge „Zur gekrönten Hoffnung". Es konnte nicht anders sein, als daß Mozart sich bei seiner ganzen Seelen- und Gemütsanlage in der Freimaurerei wohlfühlte und dort Befriedigung fand, daß ihre Lehren, warmes Mitgefühl für menschliche Leiden und Freuden zu haben, zu helfen und wohlzutun, bei ihm auf fruchtbaren Boden fielen, daß ihre Symbolik, die damals an geheimnisvollen Allegorien noch reicher war als heute, ihn mächtig anzog und seine feinsinnige Seele anregte, daß er es schließlich dankbar anzuerkennen wußte, hier in einen Kreis von Männern gestellt zu sein, die sich „über die höchsten Probleme der Menschheit Klarheit zu verschaffen und sich in ernstem und lebendigem Streben dem Wohle der Menschheit zu widmen suchte". Seine „Zauberflöte" nennt Ferdinand von Strantz die Apotheose des Freimaurertums. Sie ist in der Tat die Krone seiner freimaurischen Kompositionen. In ihr hat er dem Orden ein Denkmal gesetzt, „die Symbolik seiner Gebräuche in ein glänzendes Licht gestellt — — —, so daß dem Eingeweihten die Befriedigung eines geheimen Einverständnisses, dem Uneingeweihten neben reichlichem Sinnengenuß die Ahnung einer tieferen Bedeutung gegeben wurde. Das großartige Finale, eins der unvergleichlichsten Musikstücke Mozarts, mit seinem milden Ernst und leuchtendem Glanz, wie tief ergreifend schildert es das selige Glück des Eingeweihten, das aller Erdenbedrängung enthobene Gottgleichsein! Es ist das ätherreine Leben im Ideal, das der Grundgedanke der philosophischen Gedichte Schillers ist. Die hohe Würde, der leuchtende Glanz, wodurch die Musik die Symbolik dieser Mysterien verklärt hat, haben sicher in seiner innigen Hingebung an die freimaurischen Ideen ihren Grund." (Boos, Geschichte der Freimaurerei.)

[1]) Im Steingräber-Verlag erschien unlängst „Am Tor", Baritonsolo zur Aufnahme in den Freimaurerbund, komponiert von Max Fest, Leipzig. Edition Steingräber Nr. 3001.

Franz Schreker: Sein Wirken und Schaffen

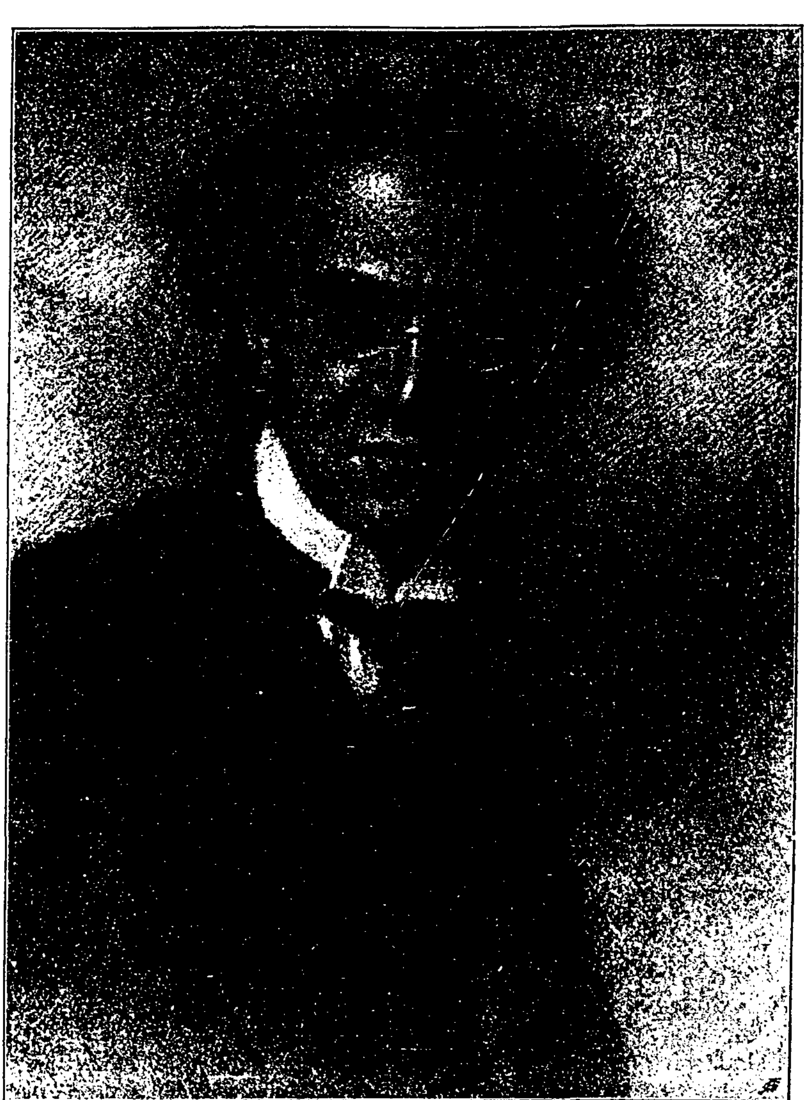
Von Dr. jur. phil. mus. H. R. Fleischmann, Wien

Am 1. August 1912, einige Wochen vor der Uraufführung von Schreckers Erstlingsoper „Der ferne Klang", lenkte der Verfasser dieser Zeilen im Rahmen der von ihm in der Wiener Musikpädagogischen Zeitschrift veröffentlichten Aufsatzreihe: „Biographische Skizzen moderner Musiker" als erster aus der Gilde der Musikschriftsteller die Aufmerksamkeit der Musikwelt in zusammenhängender und nachdrücklicher Weise auf Franz Schreker, der damals, nach einigen rein lokalen Erfolgen mit einem Psalm, einer Pantomime, einer Phantastischen und Symphonischen Ouvertüre, Romantischen Suite, sowie Chören etc., im Auslande noch gänzlich unbekannt, in Wiener musikalischen Kreisen lediglich als Dirigent des von ihm gegründeten Philharmonischen Chores Figur machte. Seither sind acht Jahre verstrichen und Franz Schreker ist mit seinen in einer verhältnismäßig kurzen Spanne Zeit entstandenen Bühnenwerken ruhmgekrönt in die vorderste Linie zeitgenössischer Tondichter vorgerückt und hat eine Bedeutung erlangt, daß er von Paul Bekker in seiner bei Schuster & Löffler, Berlin, erschienenen Broschüre über Schreker „als erste Begabung seit Wagner, die ihm der Art nach verwandt ist, als gleiches Phänomen, nur in ganz anderer Verkörperung" bezeichnet werden konnte.

Zunächst mit einigen knapp umrissenen Zügen, ein Bild seines äußeren Werdeganges. Um so wichtiger, als, mehr wie bei jedem anderen Tondichter, das Schaffen Franz Schrekers mit den Ereignissen und Situationen seines Lebens fest verklammert ist und die Hauptgestalten seiner Bühnenwerke bei näherer Betrachtung ein Stück seines eigenen Ichs aufweisen: Fritz im „Fernen Klang", Alviano Salvano in den „Gezeichneten", Elis im „Schatzgräber". Daher die strikte Notwendigkeit der Erkenntnis seines Lebens zur Erkenntnis seiner Werke, deren Kompliziertheit sich dann in klare, auch vom rein menschlichen Standpunkte aus besser verständliche Einheiten auflöst.

Am 23. März 1878 als Sohn eines Hofphotographen unter dem glühenden Himmel Monakos geboren, kam Schreker nach zahlreichen Reisen, die ihn bis Belgien führten und nach dem Tode seines Vaters, mit seiner Mutter und einigen Geschwistern in bitterster Armut nach Wien, wo er als Organist der Döblinger Pfarrkirche, als Dirigent eines von ihm gegründeten Orchesters von Musikfreunden und durch ähnliche Frondienste

den notwendigen Lebensunterhalt sich und den Seinen schuf. Einen größeren Wirkungskreis fand Schreker erst, wie bereits eingangs erwähnt, an der Spitze des Philharmonischen Chores, aus dem und mit dem er Blutwellen neuer künstlerischer Energien in das erstarrte Musikleben des damaligen Wien sandte. Man kann ruhig sagen, daß, wenn heute Wien eine Hochburg moderner Musikpflege geworden ist, das Verdienst hierfür zu nicht geringem Teile Franz Schreker für sich in Anspruch nehmen darf, indem er mit seinem Philharmonischen Verein nicht nur die richtunggebenden Chorwerke der zeitgenössischen Meister aufführte, sondern an eigenen Abenden die junge Generation Wiens mit ihrem musikalischen Schaffen zu Worte kommen ließ. Ein zweiter Wendepunkt seines beschwerdereichen Lebensweges war mit seiner, viele Kreise überraschenden Berufung als Professor für Komposition an die staatliche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien gegeben. Hier löste er Lehrkräfte ab, die ihm selbst noch einige Jahre vorher Wegweiser in die Welt der Töne gewesen waren. Hätten sein sollen; denn zweifellos konnten sie nicht auf jene Bahnen der Entwicklung führen, deren Aufleuchtung schon damals für den fortschrittlichen Musiker bemerkbar war und das sturmbeflügelte Nahen eines neuen Zeitalters verkündete. Auch diese Ernennung hat nicht nur für Schreker, sondern für das neue musikalische Leben Wiens überhaupt, Bedeutung erlangt, denn obwohl er seinen weiten Schülerkreis niemals bewußt im Sinne einer bestimmten Richtung erziehen oder beeinflussen wollte, sprangen trotzdem, wie leicht begreiflich, die Funken seiner mitteilsamen Eigenart auf die von seinem Schaffen und seiner Lehrmethode begeisterten Jünger über, die ihm fast willenlos Gefolgschaft leisteten. So ist es denn auch Schreker gelungen, eine stattliche Reihe glänzender Begabungen zur reifen Entfaltung zu bringen. Es seien hier nur Namen wie Wilhelm Groß, Alois Hába, Ernst Kanitz, Ernst Křenek, Felix Petyrek, Karl Rathaus und Joseph Rosenstock erwähnt, die mit ihren wertvollen Werken ein mächtiges Zeugnis von der ausgezeichneten Schule Franz Schrekers ablegen und deren teilweise sogar rauschende Erfolge gleichzeitig auch den Ruhm ihres Lehrmeisters verkünden. Und wenn jetzt Schreker als Direktor der Hochschule für Musik nach Berlin übersiedelt, wohin ihm übrigens eine Reihe seiner anhänglichen Schüler folgen werden, so wird er der auf alle, welche ihm näher stehen, gleich einem magnetischen Pole mit faszinierender Gewalt wirkt, sicherlich auch an seiner neuen Wirkungsstätte bald zum flammenden Brennpunkte werden, der gleichgestimmten Veranlagungen die Zündung zur Erhebung und Befreiung bringt.



Franz Schreker

Bevor nun auf sein Schaffen näher eingegangen wird, sei hier Zweifaches ausdrücklich festgestellt. Gerade deswegen, weil Schreker so oft, wenn auch

in einem ganz anderen Sinne, mit Wagner in Verbindung gebracht wird. Schreker ist kein Freund weder theoretischer Experimente, noch theoretischer Abhandlungen. Er musiziert wie er denkt, und er denkt wie er fühlt. Le style, c'est l'homme. Er komponiert nicht, um ein praktisches Exempel geistreicher Erörterungen zu geben, sondern weil sein bis in die feinsten Verästelungen von der Musik aufgewühltes Empfinden von ihm gerade diese Ausdruckstätigkeit verlangt, erzwingt. Ein zweites Merkmal seiner aus leuchtender Phantastik und sinnbetörenden Erotik geborenen Opernwerke besteht darin, daß sein tiefernstes Dichten und Tönen sich bisher nur zu tragischen Stoffen hingezogen fühlte. Ob Schreker wohl jemals eine heitere, jede brutale Grausamkeit abstreifende, auf Milde und keusche Lebensfreude abgestimmte und auf leichten Schmetterlingsflügeln in den sonnendurchwärmten Luftraum sich erhebende, nicht immer stets die gleichen Motive betonende Musik und Sprache schreiben könnte? Ich glaube, daß diese Frage von keiner Seite eine zustimmende Antwort erhalten dürfte.

Franz Schreker hat bisher insgesamt vier Opern: „Der ferne Klang", „Das Spielwerk", „Die Gezeichneten" und „Der Schatzgräber" geschaffen. „Flammen" bedeutete seinen ersten dramatischen Versuch; „Der rote Tod", frei nach E. A. Poe, ist Dichtung geblieben, und zwei jüngste Werke: „Memnon" und „Irrelohe", zu denen sich Schreker wie zu allen seinen Opern, den Text selbst schrieb, werden eben jetzt in musikalische Form gegossen. Mehr als jeder andere Opernkomponist der Gegenwart und letzten Vergangenheit, Wagner inbegriffen, der mit seinen Bühnenwerken bei Gluck, Weber und Marschner anknüpft, steht Schreker mit seinen Opern als durchaus selbständig Schaffender da. Mit früheren Meistern der Oper (Rossini) hat er nur das eine Merkmal gemein, daß seine Bühnenwerke, im Gegensatze zu Wagner und dessen Epigonen, sich nicht als „Musikdramen" gebärden, sondern echte, rechte Opern sind, mit denen er bewußt die Bahnen verläßt, die einstens Wagner gewiesen hat und die Jahrzehnte hindurch Opern Schaffende und Opern Genießende in den Bannkreis seiner Ideenwelt gezogen haben.

Man hat oberflächlicherweise Schrekers Bühnenwerke damit zu erledigen gesucht, daß man behauptete, dieselben wären, ins einzelne zerlegt, opernkostümierte Klänge. Natürlich stimmt diese Formel nicht, wenngleich zugestanden werden soll, daß der Klang, vielmehr das in unfaßbaren Geistertönen schwirrende, in den zartesten Schwingungen zitternde oder in glutvoller Leidenschaft aufrauschende Klangwunder in seinen Partituren eine maßgebende Rolle spielt. Man hat jedoch über den Klangzauber, als dessen souveräner Schöpfer Schreker unerreicht dasteht, vergessen, daß sich der Meister gleichzeitig auch ein eigenes, selbstherrliches harmonisches System zurecht gelegt hat, dessen Zergliederung bis jetzt nur erst teilweise Gegenstand sorgfältiger Untersuchungen und Beobachtungen geworden ist; daß die Rhythmen, die sich rücksichtslos über jeden Taktstrich hinwegsetzen, in ihrer freien Ungebundenheit doch nicht in Anarchie ausarten, sondern durch den Stimmungsgehalt und Stimmungswert des Augenblicks ihre feste Bestimmung erhalten; daß die melodische Linie nirgends sinnwidrig abbricht, sondern, im Gegenteil, fast zuviel gibt und selbst geschlossene Gesangsformen in seinen Bühnenwerken wiederkehren (Ballade und Schlußduett im „Fernen Klang", Wiegenlied der Els im „Schatzgräber"). Denken wir uns nun das auf das feinste abgestufte Empfinden nicht sekundär durch äußere Ereignisse und Eindrücke hervorgerufen, sondern im eigenen Wesen und Blut liegend, die Bühnenhandlung voll packender Dramatik, erschütternd die Seelenzeichnung der Gestalten, berückend die Kunst in der Gruppierung der Massen; so ballen sich durch all das die einzelnen Eigenschaften zu einem hinreißenden Gesamtbilde, dem sich kein unbefangener Zuhörer eigenwillig noch entziehen konnte.

Im Hochsommer 1912, nach vielen Jahren zähesten Ringens und tiefster Depression, die jedoch niemals in verzagte Mutlosigkeit ausartete noch auch Schreker seinen unerschütterlichen Glauben an sein Schaffen nehmen konnte, erlebte der damals 34jährige Dichterkomponist endlich die große Freude, daß seine erste Oper „Der ferne Klang" in Frankfurt a. M. mit durchschlagendem Erfolge zur Uraufführung kam. In Frankfurt, dessen Theaterleitung, Publikum und Kritik seither die liebevollsten Anwälte seiner Sache geworden sind. Die verdienstvolle Tat dieser Stadt sollte ewig denkwürdig und beispielgebend bleiben. Würde jede deutsche Großstadt nur je einer zukunftsversprechenden schöpferischen Begabung ihr Palladium in ähnlicher Weise verleihen, so könnte gar manche Genialität ans Tageslicht kommen, die jetzt, nicht beachtet und nicht gewürdigt, in der Dunkelkammer eines hoffnungslosen Lebens schließlich an dem eigenen Schaffen zweifeln und verzweifeln muß. Von Frankfurt hat nun Schreker seinen aufsehenerregenden Höhenflug genommen, der nicht nur in Deutschland, sondern in der gesamten Kulturwelt mit stärkstem Interesse verfolgt wird. Zahlreiche deutsche Städte haben mittlerweile seine Opern zur Aufführung gebracht, und wenn die Brandfackel des Völkerhasses, der vorläufig jede Aufführung in den ehemals feindlichen Staaten unmöglich macht, wieder erloschen sein wird, dann werden seine bereits sehnsüchtig erwarteten Werke auch in Paris, in England und

Amerika erklingen, wo „Der Messias der deutschen Oper“, wie Schreker daselbst genannt wird, eine begeisterte Anhängerschaft besitzt und ihm wiederholt schon rührende Beweise wärmster und echtester Sympathie entgegebracht wurden...

Acht Jahre sind es her, daß der Stern Schrekers zu leuchten begann und dieser für die Entwicklung einer bis zu ihrer vollen Reife vorstoßenden künstlerischen Persönlichkeit nicht eben lange Zeitraum hat genügt, um seinen Namen tief in die Geschichte der deutschen Musik einzugraben. Jeder, dem es heute um den Fortschritt in der Kunst ernst ist, sieht sich genötigt, zu dem Problem Schreker Stellung zu nehmen, und dies nicht in Form von Angriffen, deren letzte Motive Unverstand oder blinde Feindschaft sind, sondern ohne jede Voreingenommenheit, in besonnener Ruhe und liebevoller Anteilnahme. Schon klingt Schrekers Name überall. Auch da, wo es bisher zu einer Aufführung seiner Werke nicht gekommen ist. Es ist wie ein Aufrauschen neuer, machtvoller Klangwellen, die sich zwischen Vergangenheit und Zukunft zwängen und mit ihrem seltsamen Tönen unseren Hörsinn zur restlosen Aufnahme dieser ungewohnten Reize erst einrichten und umbilden müssen. Wir blicken in einen Zauberspiegel, aus dem uns nicht unser eigenes Ich, sondern das im Hohlschliff erzeugte Bild einer modern empfindenden Seele entgegensieht. Und mit diesem notwendigen Rüstzeug ausgestattet, sollen wir Schreker aufmerksam folgen. Auf Bahnen, die nicht spiralig, sondern in gerader Linie rapid nach aufwärts führen. Wo wird Franz Schreker halten, wenn neuerlich acht Jahre verstrichen sein werden? Unser ernster Vorsatz ist, nach Ablauf dieser Zeit wieder Rückschau zu üben und festzuhalten, welche Strecke Franz Schreker weitergeschritten ist auf dem Wege seiner Vollendung.

Über Spielarten und Artikulationszeichen bei den Klassikern der Klavierkomposition

Von Prof. Karl Zuschneid

Die spärlichen Überlieferungen älterer Methodiker bieten nur geringe Anhaltspunkte zur Beurteilung ehemals geltender Grundsätze für eine klavieristische Vortragskunst. Es ist dies durchaus erklärlich für eine Zeit, in der unserem Instrument noch so gut wie alle Vorbedingungen zu nuancenreicher Tonbildung fehlten. Erst mit der fortschreitenden Entwicklung des Hammer-Klaviers waren die Bedingungen zu einer immer höher sich entwickelnden Anschlagskultur und zur Ausbildung verschiedener Spielarten gegeben. Je weiter wir in der Klavierliteratur zurückgehen, um so seltener finden sich in den Originalniederschriften Andeutungen und Vorschriften für Vortrag und Spielart. Noch bei Bach und Händel fehlen solche fast gänzlich, reichlicher sind sie schon bei Haydn und Mozart, während Beethoven kaum mehr irgendwelche Zweifel über seine Absichten, hauptsächlich bezüglich der Artikulation, aufkommen läßt. Das deutet fraglos auf mit der Zeit immer höher gesteigerte Anforderungen an die Vortragskunst der Ausführenden hin. Ohne Zweifel konnten die alten Meister bei dem an sich engbegrenzten Kreis ausübender Musiker und Dilettanten ihrer Zeit mit einer ungleich höheren musikalischen Durchbildung und Selbständigkeit rechnen, als wir sie heute bei der Verallgemeinerung der Musikpflege voraussetzen dürfen. Bach z. B. schrieb in erster Linie für einen seinem persönlichen Einfluß unterstehenden Kreis von Ausführenden und konnte so seine Intentionen unmittelbar und nachdrücklich zur Geltung bringen. Besonders trifft dies bei den aus seinem amtlichen Wirken hervorgegangenen Schöpfungen zu. Das Klavier aber bot in seiner damaligen Unzulänglichkeit an sich nur geringen Anreiz zur Ausgestaltung einer höheren Vortragskunst nach heutigen Begriffen. Hier waren auch der unvergleichlichen Kunst eines Bach natürliche Grenzen gesetzt, deren einstige Überwindung sein hoher Geist nur ahnen konnte. Solche Vorahnung eines ihnen noch unerschlossenen Zauberreichs von Ausdrucksmöglichkeiten und klanglicher Wirkungen muß wohl alle die großen Tonschöpfer früherer Zeit durchdrungen haben, als sie, unbeirrt durch die ihren Instrumenten anhaftenden Mängel, in ihren Werken eine unerschöpfliche Fülle von Klangphänomenen niederlegten, die eine spätere Zeit erst zu blühendem Leben erwecken konnte. Mit dem dünnen zimperlichen Ton des Clavichords und dem starren harten Klang des Clavicimbals waren die Ausdrucksmittel der alten Klaviere erschöpft. Man vergleiche damit die Möglichkeiten künstlerischer Ausgestaltung des Vortrags z. B. bei einer Bachschen Fuge auf den heutigen Instrumenten; sie sind alle schon in der Konzeption niedergelegt[1]).

[1]) Sicherlich hat Bach auf die Vortragsweise auch seiner Klavierkompositionen, auf Dynamik, Phrasierung und Artikulation seinen persönlichen Einfluß geltend gemacht, soweit sich dies ermöglichen ließ. Diese wohlberechtigte Annahme läßt die Forderungen gewisser Musik-Archäologen in zweifelhaftem Lichte erscheinen, die sich in notengetreuer Wiedergabe Bachscher Werke nicht genug tun können, sogar der Wiederauflebung des alten Spinetts und Clavichdors das Wort reden und Konzessionen an unseren heute hochentwickelten Klangsinn ablehnen.
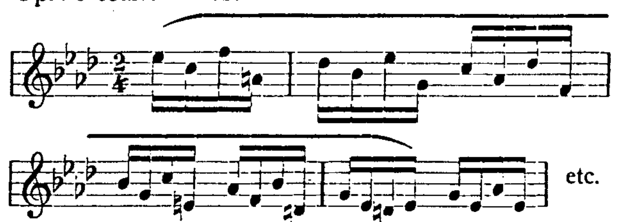
Und das ist mitbestimmend für den alle Zeiten und alle Wandlungen des Kunstgeschmacks überdauernden inneren Wert jener Schöpfungen. Und Beethoven! Auch bei ihm war es offenbar der gleiche Seherblick, der ihn bewog, erhabenste Offenbarungen seines Genius bis an sein Lebensende immer wieder dem Klavier anzuvertrauen, trotz der von ihm vielbeklagten Mängel der derzeitigen Instrumente. — Heute steht die Forderung fein differenzierter Vortrags- und Anschlagskunst beim Klavierspiel über den Selbstverständlichkeiten mechanischer Beherrschung des Instruments. Die alte Formel „Legato-Staccato" hat einem Reichtum tonbildnerischer Probleme weichen müssen, die sich bis zum Gegenstand wissenschaftlicher Erörterungen verdichtet haben. Ein Streit „über die wahre Art, das Klavier zu spielen" mit und ohne physiologische Begründungen ist seit langem entbrannt und wird wohl nie zu völligem Ausgleich kommen. Ohne auf die Streitpunkte hinsichtlich der Anschauungen über grundlegende Anschlagsbildung einzugehen, sei hier nur auf prinzipielle, in den Forderungen des Kunstwerks selbst begründete Gesetzmäßigkeiten hingewiesen. Bei aller Vervollkommnung des Klaviertons bleibt ein durch die Natur des Instruments bedingtes hervorstechendes Charakteristikum unwandelbar fortbestehen: das S c h l a g a r t i g e der Tonerzeugung und die daraus sich ergebende Wirkung. Dieses ausschlaggebend Charakteristische ist auch durch die Vortäuschung gesanglicher Fülle und Sättigung des Tons auf den modernen Klavieren nicht zu verwischen. Und das ist gut so; in ihm liegt der Hauptreiz unseres Instruments und auf seinen Wirkungen beruht im wesentlichen der Reichtum der klavieristischen Literatur von allem Anbeginn. Der perlende Glanz der Tonfolge ist des Klaviers ureigenstes Wirkungsgebiet. Die dem Gesang sich annähernden Elemente des Ausdrucks sind im Grunde dem Klavier wesensfremd und konnten ihm erst allmählich mit den wachsenden Fortschritten im Klavierbau erschlossen werden, immer aber nur in bedingter Weise und beschränktem Maße. Es ist durchaus verständlich, wenn die zunehmende Klangfülle und Tragfähigkeit des Klaviertons zu einer Bevorzugung des „singenden Legato" führte und eine ganze einflußreiche Schule sich auf diesen neuerrungenen Vorzügen aufbaute. Meinem verehrten Meister Lebert galt das Legato alles, andere Spielarten blieben ihm fast nebensächlich. „Wisse Se," sagte er mir gelegentlich einer Unterrichtsstunde, „das Klavier ischt e gebornes Hackebrett, und wenn ma's nit legato spielt, ischt's gar nit a'zuhöre." An dieser Einseitigkeit litt die Schule des sonst so ausgezeichneten Methodikers, und es kostete nicht geringe Mühe, sich später davon zu befreien.

Soweit der Klaviersatz dem Einfluß und Vorbild des Orgelspiels untersteht, erscheint die Legatospielart allerdings als vorzugsweise berechtigt. Aber je mehr er sich in augenfälligen Merkmalen der Entwicklung zur Selbständigkeit von solcher Abhängigkeit loslöst, um so gebieterischer tritt die Forderung einer dem Charakter des Instruments eigentümlichen Behandlung des Klaviertons hervor[1]). So schon in der Blütezeit altklassischer „Salonkunst", den graziösen, ausschließlich klaviermäßigen Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts. An ihnen vornehmlich muß der eingefleischte Irrtum des vorherrschenden Legato korrigiert werden. Der Hauptreiz jener graziösen Musik liegt in der Zierlichkeit und Leichtigkeit perlender Tonfolgen, die zum Gegensatz von der gebundenen Spielweise erst durch die Leggiero- und Nonlegato-Spielart zu rechter Geltung gelangt. Diese Art des Anschlags ergab sich aus dem dünnen, kurzen, jeder Nuancierungsfähigkeit baren Ton der alten Instrumente von selbst. Philipp Emanuel Bachs Verwahrung gegen die „klebrichte" Spielweise zielt offenbar auf jene Anschlagsarten als Forderung der Regel ab, ebenso dessen Vorschrift: „die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich durch g e s t o ß e n e Noten dargestellet." Noch Mozart scheint in seinen bewegten Sätzen den Leggiero-Anschlag bevorzugt zu haben, und es mag damit zusammenhängen, daß man sein „Staccato" als besonders glänzend und graziös schildert, während Beethoven, nach einem durch Czerny vermittelten Ausspruch, Mozarts Spiel „zwar fein, aber zerhackt" fand. — Daß Beethoven ein Hauptgewicht aufs Legato legte, ist nicht als Gegensätzlichkeit zur herkömmlichen Spielmanier zu nehmen, vielmehr als eine aus der beginnenden Vervollkommnung des H a m m e r - Klaviers sich von selbst ergebende Bereicherung der Ausdrucksmittel. Beethovens herrliche gesangvolle Adagio-Sätze und
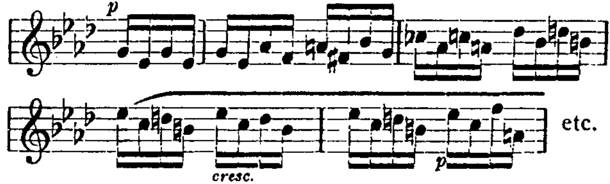
[1]) Gegen die nivellierende Vorherrschaft des Legato eifert Busoni mehrfach in seiner unvergleichlichen Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers", so gelegentlich seiner Auslegung des D-moll-Präludiums im I. Teil: „Es scheint dem Herausgeber angemessen, hier auf die Wichtigkeit des „non legato"-Spiels hinzuweisen, als derjenigen Anschlagsart, welche der N a t u r d e s P i a n o f o r t e a m m e i s t e n e n t s p r i c h t. In ihr ist z. B. das Geheimnis des sogenannten „perlenden Spiels" zu suchen, welches auf die gleichen Voraussetzungen der Getrenntheit, Weichheit und Gleichmäßigkeit beruht. Das von der älteren Schule bevorzugte L e g a t o - Spiel ist auf dem Klavier tatsächlich nicht vollkommen erreichbar, wenn auch — in einzelnen Fällen — eine Täuschung zuwege gebracht werden kann, welche der Legato-Wirkung nahekommt. — Das Jagen nach dem „gebundenen Ideal" ist auf jene Zeit zu setzen, da die Spohrsche Violinschule und die italienische Gesangskunst eine unbarmherzige Herrschaft über den Vortrag führten. Es bestand (und besteht noch) unter Musikern die irrige Ansicht, daß die Instrumentalmusik ihr Vorbild im Gesange zu suchen habe, daß sie um so vollkommener zu heißen, je mehr sie diesem höchst willkürlich aufgestellten Vortragsmuster gleichkommt.

die zunehmende Klangfülle seines harmonischen Satzes wären ohne gleichzeitige Fortschritte im Klavierbau kaum denkbar. Aber bei allem Streben nach gesanglichem Ausdruck vernachlässigte Beethoven die dem Klavier eingeborene Behandlungsweise keineswegs. Bei ihm finden sich im Gegenteil alle bisher gebräuchlichen Ausdrucksmittel in vervollkommneter Weise und abwechslungsreicherer Anwendung vor. Er ist auch in der Vorschrift der Artikulationszeichen ungleich genauer als seine Vorgänger[1]). Für das Fehlen jeder Bezeichnung — besonders des Bogens — ist bei Beethoven sowohl wie bei Mozart das Legato durchaus nicht als selbstverständlich zu nehmen, sicherlich nicht im Passagenwerk von offensichtlich brillanter Wirkungsabsicht. Stellen, wo die Setzung eines Bogens mit augenscheinlicher Geflissenheit unterblieben ist, begegnen uns auf Schritt und Tritt. Es sei nur an einige Stellen als typische Beispiele erinnert:

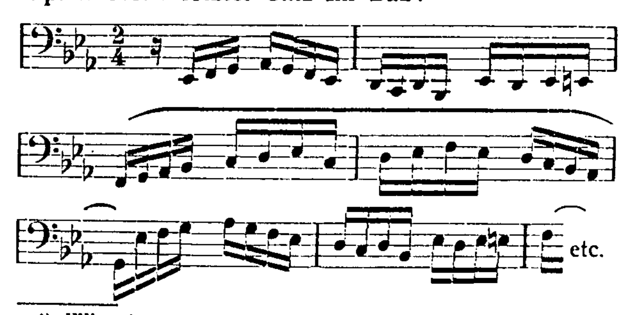
Op. 26 letzter Satz:



weiter ohne Bogen bis zur Zäsur. Das gleiche Bild wiederholt sich bei Übernahme des Themas in die linke Hand. Überall da, wo aus der Figuration melodische Akzente hervorzutreten haben, fehlt konsequent der Bogen. Vergleiche auch den Anfang des Mittelsatzes, dann die Überleitung zur Wiederholung des Hauptsatzes:
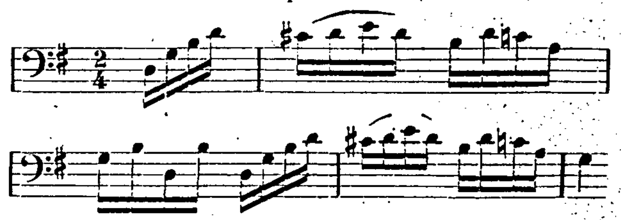


Op. 27 No. 1 letzter Satz im Baß:
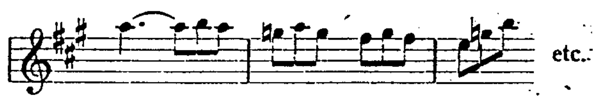


[1]) Wie streng er es mit der Beachtung seiner Artikulationsvorschriften nahm, zeigt die grimmige Zurechtweisung eines Stechers, der ihm gestreckte (' ' ' ') Punkte mit runden (. . . .) verwechselte.

Violin-Klavier-Sonate op. 30 No. 3 letzter Satz:



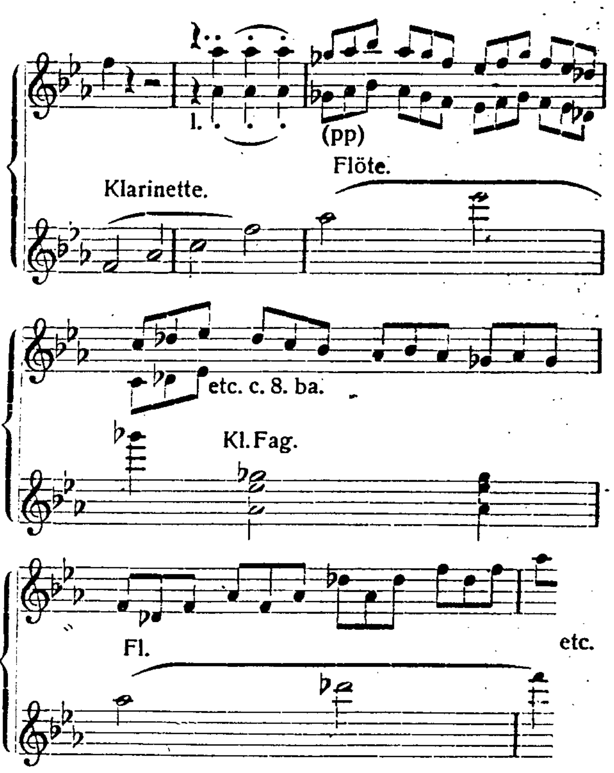
Kreutzer-Sonate op. 47 1. Satz: die Achtelbewegung durchweg ohne Bogen, im Finale gleichfalls:



Der Bogen befindet sich nur an wenigen Stellen, so bei den Skalen-Läufen in Gegenbewegung und den piano-Arpeggien im 2. Teil.

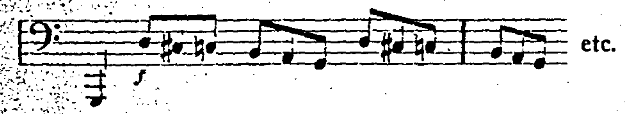
Nirgends mehr als hier erweist sich die alte Schulregel von der Selbstverständlichkeit des Legato bei fehlendem Bogen als unhaltbar, ja, widersinnig.

Den Typ des „Leggiero" finden wir in der Triolenfiguration vom 25. Takt ab im Durchführungsteil des 1. Satzes des C-moll-Konzerts:

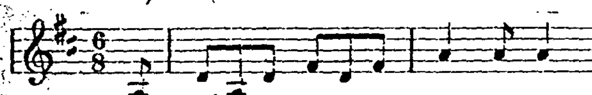


Das Luftig-duftige dieser Stelle würde bei Legatoausführung ganz verloren gehen, was Beethoven zweifellos erwogen hat, als er den Bogen fortließ, den er kurz vorher mit aller Genauigkeit setzte. Unzählige andere Stellen von energischem Charakter sprechen wieder für die Non-Legato-Aus-

führung, was keineswegs mit „Staccato" übereinstimmt. Ich erinnere nur an die abwärts rollenden Triolen im 1. Satz des C-dur-Konzerts, die in der üblichen Manier des Handgelenkstaccato viel zu schwerfällig herauskommen würden, vielmehr mit gestrafftem Handgelenk und energischem Fingeranschlag am besten ausgeführt werden:

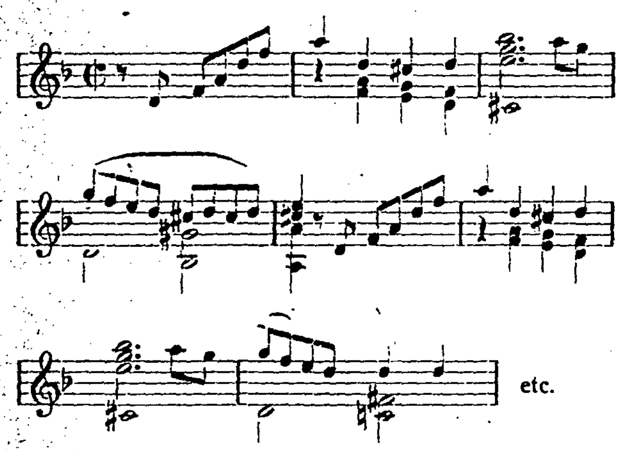


Unzählig sind die Stellen bei Mozart, wo er geflissentlich den Legato-Bogen vermeidet bei sonst genauer Bezeichnung, z. B. bei dem markanten Thema der D-dur-Sonate (No. 576 des Köchel-Verzeichnisses:)
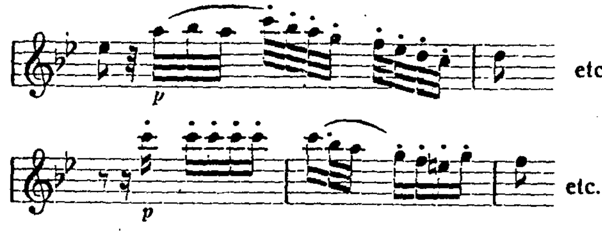


Unbegreiflich, daß Reinecke hier in seiner sonst ziemlich original-treuen Ausgabe den Legatobogen setzt.

Charakteristisch für die Hinfälligkeit jener Regel — „legato" zu spielen, wo jede Bezeichnung fehlt — ist die Originalnotierung der ersten Periode im Rondo des D-moll-Konzerts:
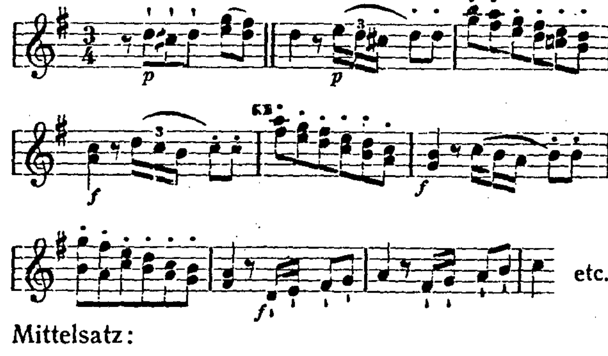


Wenn Mozart die unbezeichneten Stellen gebunden ausgeführt haben wollte, so würde er die Anbringung des Bogens sicherlich nicht gleich anfangs unterlassen haben. In dem Thema des letzten Satzes der F-dur-Sonate (K.-Verz. 332) und immer bei ähnlichen Stellen brillanten Charakters vermeidet Mozart geflissentlich den Bogen, wie er leider in den meisten neueren Ausgaben hinzugedichtet ist. Die Allgemein-Gültigkeit des Bogens als unentbehrliches Artikulationszeichen bleibt auch für den Klavierspieler zu Recht bestehen, trotz der unglückseligen Umwertung in einen „Phrasierungs"-Bogen durch Hugo Riemann und seine Nachahmer. In den meisten Fällen wird bei solcher Deutung der Bogen zu einer irreführenden und lästigen Dekoration, irreführend jedenfalls für Schüler und solche, die in die Finessen der Phrasierungsmethoden (jeder Herausgeber hat seine eigene!) nicht eingedrungen sind.[1])

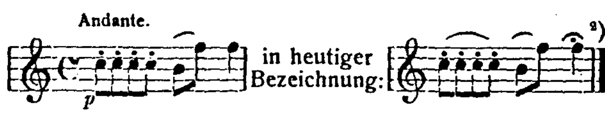
Die Anwendung zweierlei Arten von Punkten — gestreckten (ı ı ı) und runden (. . .) —, wie sie sich noch bei Mendelssohn vorfindet, hat vielfach Anlaß zu Zweifeln und Mißverständnissen gegeben. Heute, wo die gestreckten (keilartigen) Punkte ganz außer Gebrauch gekommen sind, ist es wichtig, die richtige Auffassung beider Schreibarten jeweils aus dem Charakter der betreffenden Stellen zu gewinnen. Das wäre, nachdem die Originaldrucke fast ganz verschwunden sind, eine wichtige Aufgabe der Herausgeber, gegen die indes oft in sorgloser Weise gefehlt wird. Zweifellos gilt der gestreckte Punkt für absolutes Staccato, nicht immer aber zugleich für ein Marcato. Der runde Punkt (. . .) steht bei schnellerer Bewegung für Leggiero, bei langsamerer Tonfolge aber für Portato, für leichtes Absetzen der Töne ohne Staccatowirkung. Einige Beispiele aus Mozarts Klaviersatz mögen diese Auffassung erhärten. Sonate in B (K.-Verz. 281) 1. Satz:



Sonate in G (K.-Verz. 283) 1. Satz:
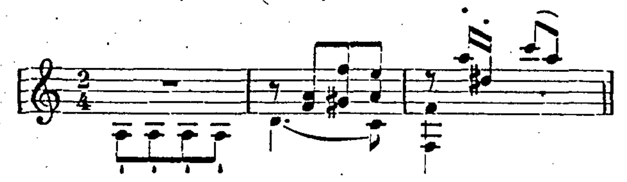


Mittelsatz:



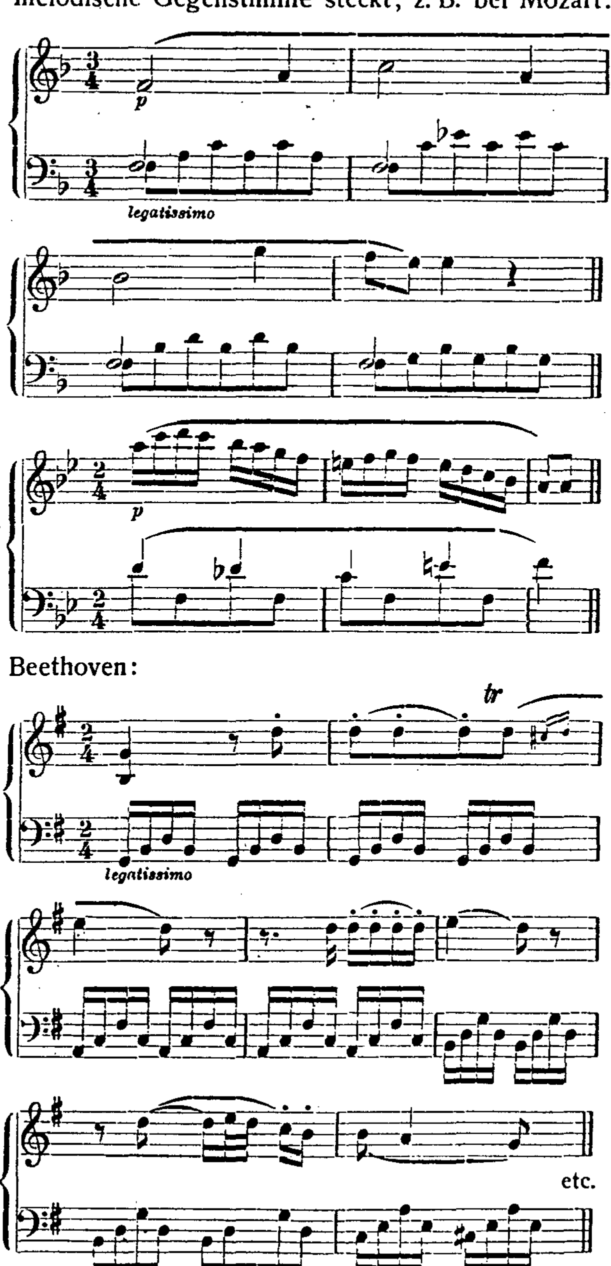
[1]) In welch unverantwortlicher Weise die eigenhändigen Artikulationsvorschriften der Meister unterdrückt und entstellt werden, habe ich an Hand zahlreicher Beispiele in den Erläuterungen zu meiner „Klassiker-Auswahl" (Chr. Fr. Viewegs Verlag) nachgewiesen.

[2]) Bei Beethoven findet sich für das „Portato" schon vorzugsweise diese Bezeichnungsart vor.
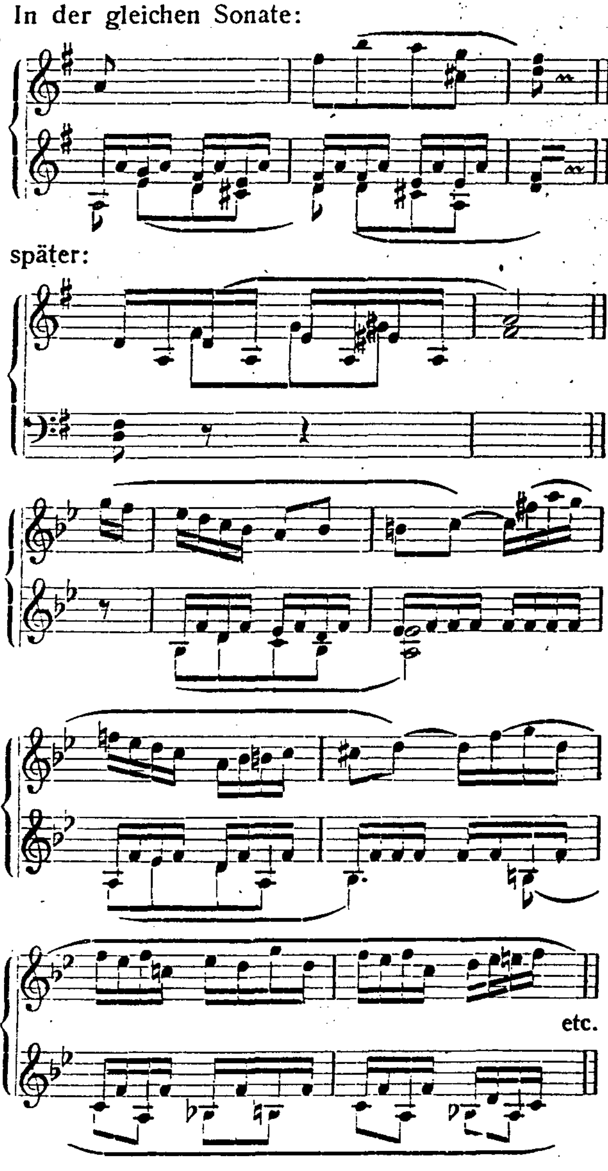
Sonate in C (K.-Verz. 279) 3. Satz:



Eine im Unterricht viel zu wenig berücksichtigte Spielart ist das **Legatissimo**, das Durchklingenlassen einer Harmonie in figurierender Begleitung, namentlich da, wo der Gebrauch des Pedals nicht angebracht erscheint und in der Figuration eine melodische Gegenstimme steckt; z. B. bei Mozart:



In der gleichen Sonate:



Man sieht aus diesen Erörterungen und wenigen Beispielen, wie sehr es darauf ankommt, im Unterricht und namentlich bei Vorbildung künftiger Lehrkräfte im Klavierspiel das kritische Verständnis für die Anforderungen eines künstlerischen Vortrags zu wecken und anzuerziehen. Mit den hier als typisch angeführten Anschlagsarten ist der Reichtum an Möglichkeiten der Tonbildung im Klavierspiel lange nicht erschöpft. Es kam hier nur auf eine **ästhetische** Begründung einiger — der wichtigsten — Formen an. Ihre vielfach möglichen Modifikationen und die mechanisch-physiologischen Vorgänge bei deren Ausführung ist ein Kapitel für sich, über das zahlreiche Abhandlungen von Hugo Riemann, Eugen Tetzel, Breithaupt, Elisabeth Caland („Das künstlerische Klavierspiel") u. v. a. Aufschluß geben.

Texte und Textbehandlung in Gustav Mahlers Lyrik

Von Siegfried Günther

Überblicken wir die Gesamtheit der Mahlerschen Werke, so teilen sich dieselben im Hinblick auf die gewählten Texte in drei große Gruppen, die sich deutlich voneinander abheben.

Die erste Gruppe bilden die Jugendwerke, von denen indes nur einige wenige Lieder erhalten sind. Sie zeigen bei allen bereits auftretenden Eigenzügen doch Anlehnung an Vorbilder und weisen noch keine ausgeprägte Selbständigkeit auf, sind noch nicht Zeugnisse einer scharf umrissenen Musikerpersönlichkeit. Textlich kennzeichnet die Periode eine Unbestimmtheit in der Wahl der Vorlagen, ein Tasten und Suchen nach Stoffen und Formen, die geeignet sind, die in dem Mahler dieser Zeit schlummernden musikalischen Gefühlskomplexe auszulösen. Und doch läßt die Auswahl der vertonten Texte, die Hinneigung zu dem Don Juan des Tirso de Molina und besonders zu Leander bei näherem Hinsehen schon Richtung und Ziel seines lyrischen Strebens erkennen: Rückert. Von besonderer Wichtigkeit ist auch der Text des in dieser Zeit entstandenen Liedes „Hans und Grete", der als „Volkslied" bezeichnet wird (Stefan nimmt Mahler als Selbstdichter an) und dessen Bedeutung man gemeinhin wohl unterschätzt. Denn er zeigt den Weg, auf dem es zu der differenzierten Lyrik Rückerts führen soll, das Volkslied, so wie es im Wunderhorn Gestalt annimmt.

Die Welt des Wunderhorns drücken dieser zweiten Schaffensperiode ihren Stempel auf. Die Werke dieser Zeit stehen völlig in deren Bann, sind von dieser wunderlich krausen Ideen- und Gefühlswelt erfüllt und treten dadurch in erster Linie inhaltlich, aber auch ihrer musikalischen Struktur nach in engste Beziehung zueinander. Zwar erscheinen die lyrischen Früchte dieser Periode den Sinfonien gegenüber als Nebenprodukte. Ihnen endgültig aber diese Stellung zuweisen hieße ihre wahre Bedeutung völlig verkennen. Sie sind — selbst entstanden aus den Anregungen, die das Wunderhorn gibt — das eigentlich zeugende Moment dieses Schaffensabschnittes, der Keim, aus dem heraus alle Erzeugnisse dieser Jahre Wesen und Form gewinnen. Aus ihnen wachsen die Sinfonien inhaltlich sowohl als auch stilistisch heraus, werden erfüllt von denselben Vorstellungen und Begriffen und in notwendiger Folge mit denselben kompositorischen Mitteln gestaltet. Was den Musiker Mahler in dieser Zeit zum Schaffen reizt, was seinen Geist ungeheuer befruchtet, ist die Welt, so wie sie im Wunderhorn sich spiegelt, ist an diesen Gedichten das Schlichte, Volkstümliche, Ungezwungene und dabei doch Kraftvolle ihrer Sprache, ist ihr oft komplizierter und dadurch erst recht interessanter psychologischer Aufbau, ihre apodiktische Kürze, ihre Sprunghaftigkeit in den Gedankengängen. So angeregt gestaltet der Musiker Mahler zwanglos, bringt lyrische Erzeugnisse zustande, die wie aus einem Guß erscheinen, die Text und Musik nicht als ein Verschiedenes sondern als homogene Elemente empfinden lassen, die als gleichzeitig geschaffen, als aus einer Seele hervorquellende künstlerische Lebensäußerungen erscheinen. Hier baut sich Mahler aus dieser Welt des Wunderhorns heraus seine Welt in Liedern und Sinfonien auf, eine Welt voll düsterer Tragik, und auch wieder voll von köstlichem Humor, voller heiter-unbesorgten Frohsinns.

Voll und ganz ordnen sich — besonders von textlichen Gesichtspunkten die „Lieder eines fahrenden Gesellen" dieser Periode ein. Und doch ist es ein eigen Ding um deren Texte. Nach den Angaben der Biographen Stefan und Specht hat Mahler diese selbst gedichtet und darin Stimmung und Ton der Volkslieder des Wunderhorns vorgeahnt und täuschend ähnlich getroffen. Nach ihrem Zeugnis lernte er die Sammlung Arnims und Brentanos erst vier Jahre nach Beendigung dieses Liederzyklus kennen. Dem widerspricht jedoch folgende Tatsache: Es finden sich im Wunderhorn (Ausgabe Reclam, Seite 695, Herausgeber Friedrich Bremer) Verse, die im ersten Stück des genannten Zyklus fast wörtlich wiederkehren. Es sind die Zeilen:

Im Wunderhorn:	Bei Mahler:
Wann mein Schatz Hochzeit macht,	Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Hab ich einen traurigen Tag.	Hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh ich in mein Kämmerlein,	Geh ich in mein Kämmerlein!
Wein um meinen Schatz.	Wein um meinen Schatz!
Blümlein blau, verdorre nicht,	Blümlein blau, verdorre nicht!
Du stehst auf grüner Heide.	Vöglein süß, du singst auf grüner Heide!
	Ach wie ist die Welt so schön! Ziküth!
	Singet nicht! Blühet nicht!
	Lenz ist ja vorbei!
	Alles Singen ist nun aus!
Des Abends, wenn ich schlafen geh,	Des Abends, wenn ich schlafen geh,
So denk ich an das Lieben.	Denk' ich an mein Leide!

Das Vorstehende zwingt jedenfalls zu der Annahme, daß Mahler dieses Wunderhorn-Gedicht als Text zu seinem ersten Gesellenlied benutzt hat, wohl ohne über dessen Art und Herkunft sich ganz klar zu sein. Die kleineren Abänderungen ergäben sich dann als aus seiner Praxis,

die dichterischen Vorlagen mehr oder weniger nach seinen Bedürfnissen umzuformen zu erklären. Auch die eingeschobenen Zeilen fänden so ihre Erklärung in der Gewohnheit, des öfteren den Gedankengang der Vorlage breiter auszuspinnen. Wenn Mahler auch „Des Knaben Wunderhorn" als Ganzes erst später kennen lernte, so fällt doch die Annahme, es sei der vorliegende Zyklus vor der Kenntnis desselben und als dessen Vorahnung entstanden. Denn mit der Verwendung dieses Wunderhorngedichtes war dichterisch der Impuls zum Weiterschaffen, die Richtung, in der das Ausbauen des Erlebnisses geschehen mußte, gegeben, wurde Mahler die eigentümliche Sprache, der Geist, von dem diese Gedichte erfüllt sind, ihre ganze Eigenart bekannt.

Es gehört als wesentlich zum Bilde des Mahlerschen Schaffens, daß mit dem deutlichen Stil und Gedankenumschwung nach der vierten Sinfonie auch ein Wechsel in der Wahl der Texte eintritt, daß der Tondichter sich plötzlich vom Wunderhorn ab- und Rückert zuwendet. Man wäre beinahe versucht anzunehmen, daß die Vertiefung in die Lyrik des letzteren die Wendung herbeigeführt habe, wenn es doch wohl nicht richtiger und naheliegender wäre, das Umgekehrte zu behaupten. Form und Geist der bisherigen Textquelle passen sich nicht mehr der Richtung an, die Mahlers Geistes- und Gefühlsleben genommen hat, sind jetzt nicht mehr fähig, musikalische Gebilde auszulösen. Der Geist, der Gehalt der Werke dieser dritten Schaffensgruppe läßt sich am konzisesten in Rückertsche Worte fassen: „Ich bin der Welt abhanden gekommen", das ist der Schlüssel zum Verständnis dieser Periode, wie überhaupt die Lieder nach Rückert als der Niederschlag alles Schaffens dieser Zeit erscheinen. Bedingte die Welt des Wunderhorns, wuchs aus ihr heraus eine mehr homophone, im al fresco-Stil gehaltene Schaffensweise, bedeutete sie eine rein subjektive Auseinandersetzung mit Welt und All, so werden nunmehr umgekehrt die Rückertschen Gedichte herangezogen als der neuen Schaffensweise sich eingliedernd, da sie aufweisen, was diese kennzeichnet: eine die feinsten Seelenschwingungen erfassende Differenzierung des Ausdrucks, konzentrierteste Verinnerlichung, höchst objektive Stellung dem Stoff gegenüber, eine Stellung zur Welt unerfüllt von Leidenschaft, über oder besser außerhalb derselben ein: „Ich bin der Welt abhanden gekommen"[1]).

Wenn man von Mahlers Liedschaffen spricht, so wäre ein besonderes Kapitel seiner Behandlung der gewählten Wunderhorn-Texte zu widmen, die er nicht einfach übernimmt, sondern in die er zutiefst eindringt, sie umformt, mehr oder weniger, ja aus denen er oft ein völlig Neues schafft, immer in dem Bestreben, die innere Einheit von Wort und Ton vollkommen zu gestalten.

Bereits bei der Überschrift beginnt hierbei seine Arbeit, noch unwesentlich bei „Um schlimme Kinder artig zu machen" (Original „Um die Kinder still und artig zu machen"), „Zu Straßburg auf der Schanz" (Der Schweizer) und „Rheinlegendchen" (Rheinischer Bundesring), stärker einschneidend und durch größere Änderungen an den Gedichten und deren Sinn gefordert bei „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald" (Original „Waldvögelein"), „Aus! Aus!" (Abschied für immer) und „Wo die schönen Trompeten blasen" (Unbeschreibliche Freude). Einige Male nimmt er dem Titel das Äußerliche und stellt den Grundgedanken des Gedichts, dessen tieferen Sinn scharf heraus: „Scheiden und Meiden" (im Wunderhorn „Drei Reiter am Tore"), „Trost im Unglück" (Originale Überschrift der Kehrreim „Geh du nur hin, ich hab' mein Teil"), „Das irdische Leben" (Verspätung), „Lob des hohen Verstandes" (Wettstreit des Kuckucks mit der Nachtigall).

Auch in den Gedichten selbst nimmt er Änderungen vor, stellt Worte um zur Erzielung sinngemäßer Betonung:

„Soll schwimmen hinunter
ins Meer tief hinein"

an Stelle von:

„ins tiefe Meer 'nein" (Rheinlegendchen);

oder er schaltet Worte ein, um den Sprachakzent so zu verschieben, wie es für seine Zwecke nötig ist:

3/8 „Wirf | du mir nur | immer
Dein | Ringlein hin - | ein"[2]).

[1]) Rückertsche Texte vertonte Mahler in den Kindertotenliedern, die dem Nachlaß des Dichters entnommen wurden; außerdem zieht er heran: „Blicke mir nicht in die Lieder" aus „Haus und Jahr V" Herbst 1833 in Neuseß (zwei ganz geringfügige Änderungen hat er darin vorgenommen), „Ich atmet einen linden Duft" aus Haus und Jahr Mai bis Juli 1883 (eine Zeile ist eingeschoben; am Schluße steht statt „der Herzensfreundschaft linden Duft" bei Mahler „der Liebe linden Duft), „Ich bin der Welt abhanden gekommen" aus „Liebesfrühling" 1821, Dritter Strauß (eine Umstellung, statt „von mir nichts" bei Rückert setzt Mahler „nichts von mir", außerdem eine Änderung, R.: „Ich leb' in mir und meinem Himmel" dafür M. „Ich leb' allein in meinem Himmel"), „Um Mitternacht" aus „Pantheon, erste Lese" und „Liebst du um Schönheit" aus „Liebesfrühling" fünfter Strauß.

[2]) Die Deklamation des Originals wäre: 3/8 „Wirf du mir |, nun ist aber das melodische Motiv bei Mahler auftaktig, wäre also folgende Deklamation bedingt: „Wirf | du mir" oder „Wirf | du mir", charakteristischer und ungleich lebensvoller ist jedoch: „Wirf | du mir nur".

Zuweilen macht er diese Änderungen, um nicht zweimal dasselbe Wort am Zeilenende zu haben. Dabei verfährt er ganz ohne Rücksicht auf Reim und Rhythmus:

„Ach Brüder, ihr geht ja mir vorüber
als wär's mit mir schon vorbei."

(Original: als wär's mit mir schon vorüber.") [Rerelze].

Im „Nicht Wiedersehen" beginnt er nicht wie die Vorlage: „Nun ade, mein herzallerliebster Schatz", sondern setzt der Zeile noch ein „und" vor. Mittels dieses — durchaus dem Volkslied abgelauschten, feinen Zuges gestaltet er so den Anfang des Gedichts viel packender.

Mehrere Worte fügt er ein in „Wer hat dies Liedlein erdacht". Dem Wunderhorntext

„Dort oben in dem hohen Haus
Da gucket ein wacker Mädel raus"

steht seine Fassung gegenüber:

„Dort oben am Berg in dem hohen Haus,
Da gucket ein feins liebs Mädel heraus".

Eindringlicher gestaltet er die Wortfassung am Schlusse des „Irdischen Lebens":

„Und als das Brot gebacken war,
Lag das Kind auf der Totenbahr",

im Wunderhorn:

„Schon auf der Bahr".

Eine große Rolle spielen die Wortwiederholungen, allerdings macht er dieselben nicht aus rein musikalischen Rücksichten, sondern aus dem Sinne des Textes heraus. Am Schluß des „Büble, wir wollen auße gehe" heißt es: „Närrisches Dinterle, i mag es holt nit! Nit!" Ein andermal: „Die Lieb' ist noch nicht aus! Aus! Aus! Aus!" wird ganz verdächtig und zweideutig wiederholt. Ähnlich verfährt er in „Der Schildwache Nachtlied".

Dort nimmt er eine größere Änderung und Umstellung vor. Im Original lautet der Schlußvers:

„Halt! Wer da? Rund! Wer sang zur Stund'?
Verlorne Feldwacht
Sang es um Mitternacht:
Bleib mir vom Leib!"

Mahler stellt die Situation noch schärfer heraus und singt:

„Halt! Wer da? Rund!
Bleib mir vom Leib!
— — — — — — —
Wer sang es hier, wer sang zur Stund?
Verlorne Feldwacht sang es um Mitternacht."

Und „Mitternacht! Mitternacht! Feldwacht!" wiederholt schlaftrunken der Soldat.

In der „Fischpredigt" läßt Mahler nach der Mitte zu den Kehrreim einmal aus, um eine größere Gedrängtheit nach dem Höhepunkte hin zu erhalten. Mehrfach werden Zeilenwiederholungen gestrichen, so im „Tambourg'sell", in „Trost im Unglück" und „Es sangen drei Engel einen süßen Gesang". Ein andermal wieder setzt er Verse zu: „Sind's gute Kind, sind's böse Kind? Ach, liebe Frau, ach sagt geschwind", und er ergänzt: „In meiner Tasch für folgsam Kind', da hab' ich manche Angebind" (Um schl. Kinder).

Etwas völlig Neues kommt in „Aus! Aus!" zustande. Mahler benutzt nur die ersten vier Strophen dieses Gedichtes, schaltet und waltet aber mit diesem Material ganz frei. Da werden Zeilen eingeschoben (Juchhe, im grünen Mai; je, je, mein Liebster; jetzo heißt's marschieren gut; tröst' dich, mein liebster Schatz, im Mai blühn gar viel Blümelein), oder es werden welche ausgelassen und erst bei der Wiederholung der Stelle gebracht (Ei, du schwarzbrauns Mägdelein, unsre Lieb' ist noch nicht aus). Von der vierten Strophe wird nur eine Zeile benutzt (In das Kloster will ich gehen) und dem daran sich knüpfenden Gedankengang frei gefolgt, Worte werden geändert und endlich — was das Entscheidende ist — werden die ersten Zeilen immer wieder eingeschoben, so daß eine rondoartige Form zuwege kommt.

Selbst ganze Verse werden ausgelassen (Zu Straßburg auf der Schanz, Scheiden und Meiden, Verlorne Müh', Irdisches Leben, Ich ging mit Lust, Wer hat dies Liedlein, Wo die schönen Trompeten), in den drei letztgenannten, um dafür solche eines anderen Gedichts einzusetzen und durch Kombination zweier Gedichte ein einheitliches, neues Ganzes zu bilden.

Ein neuer Wagnerbrief

Veröffentlicht durch Hans Schorn

Dieser bisher unbekannte Brief, der sich im Besitz des Karlsruher Konzertunternehmers und Musikalienhändlers Kurt Neufeldt befindet, gehört in die Reihe von sechs andern unveröffentlichten Briefen, die sich heute leider in Amerika befinden, und ist ein Beitrag zu der im Sommer 1853 im Krollschen Theater in Berlin geplanten Erstaufführung des Tannhäuser. Der Adressat, der junge Kapellmeister Rudolph Schöneck, der später nach wenig erfolgreicher Laufbahn Musikdirektor in Elbing wurde, war mit Wagner in Zürich bekannt geworden. Als Wagner sich im Winter 1852 im Exil gelegentlich mit einer „Theatertruppe" befaßte, geschah es zu seinen Gunsten. „Allerdings wirkte auch humane Rücksicht hierbei mit: denn es galt dem Benefize eines jungen Kapellmeisters Schöneck, welcher mich wirklich für sein unleugbares Musikdirigenten-

talent gewonnen hatte". (Aus meinem Leben, Band II, Seite 569). Dieses ungewöhnliche, ganz spezifische Dirigententalent Schönecks, der sonst als Musiker durchaus unbedeutend und als Mensch ohne besondere Bildung gewesen sei, hebt Wagner nochmals in einem Brief an Liszt (vom 14. Juni 1853) hervor, betont jedoch ausdrücklich, daß er Schöneck niemals für einen seiner genialsten Schüler ausgegeben habe, wie in einem Bericht aus Posen zu lesen stand, wo Schöneck gerade viermal innerhalb von sechs Tagen den Tannhäuser dirigiert hatte. Ihn nun hatte Wagner auch als Leiter der Erstaufführung des Tannhäuser in Berlin in Aussicht genommen, für dieses Vorhaben, das, wie auch Liszt bestätigte, sehr verschiedentlich kommentiert wurde, zumal Liszt selbst, schon früher von Wagner als sein alter ego in Berlin vorgeschlagen, es jetzt ablehnte, den Tannhäuser mit der Leipziger Operngesellschaft im Königstadter Theater aufzuführen. Mit der Intendanz des Kgl. Hoftheaters stand Wagner damals in keinen Verhandlungen, da er den beiden Kapellmeistern Taubert und Dorn gegenüber keine Neigung fühlte noch eine Möglichkeit sah, über sein Werk zu verkehren, und eine erfolgreiche Aufführung seiner Oper unter ihrer Leitung bezweifelte. Es ist ja bekannt, daß diese Aufführung im Krollschen Theater, für die Wagner übrigens noch einen andern Vertreter seiner Intentionen, den jungen Ritter nämlich, im Auge hatte, nicht zustande kam, da von seiten der Berliner Hoftheater-Intendanz an die kleineren Theater, und namentlich auch an das Krollsche Theater, ein Verbot der Aufführung von Opern wie des Tannhäuser ausgewirkt worden ist. Es nützte auch nichts, daß Wagner Schöneck autorisiert hatte, den Tannhäuser als „Singspiel" anzukündigen. Dazu kam noch, daß Schöneck auch mit dem Direktor Wallner brach, weil er den eingegangenen Verpflichtungen in bezug auf die Herstellung des Ganzen nicht nachkam. In einem Brief Wagners an Liszt vom 30. Mai heißt es: „Ihm (Schöneck) entgeht dadurch eine schöne Gelegenheit, sich günstig zu empfehlen und sich aus seinen Winkelverhältnissen zu helfen; mir aber entgeht für diesen Sommer eine schöne Einnahme, denn ein paar tausend Francs hätte mir das Unternehmen eingebracht. Nun — wie Gott oder: Herr von Hülsen will." Wagner war um so ärgerlicher, da auch sonst die „Geschäfte flau gingen", in Prag z. B. ebenfalls die Aufführung des Tannhäuser hintertrieben wurde. Wie Liszt über das Berliner Experiment dachte, geht aus folgendem vor dem 9. Mai 1853 an Wagner gerichteten Brief hervor, der wohl die Antwort darstellt auf die erste Nachricht von dem Berliner Vorhaben und deshalb dem neuen Wagnerbrief noch einmal vorangestellt werden mag: „Bravo Schöneck, und Vivat Krolls Theater! Die Leute haben doch vernünftige Ideen und greifen wacker zu. Der Umstand, daß Du Schöneck persönlich zugetan bist, und auf seinen guten Willen und sein musikalisches Verständnis zählen kannst, gibt der Aufführung des Tannhäuser in Krolls Theater eine günstige Wendung, und für meinen Teil rate ich Dir nicht davon ab, um so weniger als Du ziemlich Lust dazu hast. Dein Citat Mirabeaus als Marchant de Draps ist ganz am Platz für Tannhäuser in Krolls Theater, und wenn Schöneck die Rollen nur mittelmäßig gut besetzen kann, so wird die Sache gewiß ganz großartig amüsant für Dich. Gleichzeitig schreibe ich nach Deinen Wunsch an Schöneck, um ihn über die bevorstehenden Aufführungen zu komplimentieren. Er möge nur gescheit zu Werke gehen, denn die Sache ist in seinen Händen. — Vorauszusehen ist, daß sich ein total glückliches Resultat herausstellt."

Lieber Freund!

Kürzlich schrieb mir der Theateragent Michaelson aus Berlin mit Schreck darüber, daß von Ihnen der Tannhäuser auf dem Krollschen Theater gegeben werden sollte: er hätte dagegen schon im Sinne gehabt, diese Aufführung auf dem Wilhelmsstädter Theater durch die Leipziger Gesellschaft zu vermitteln. Hierauf antworte ich ihm, daß ich meine Einwilligung zu solch einer Aufführung weder der Leipziger Gesellschaft noch sonst irgend jemand geben würde, sondern lediglich Herrn Wallner, weil er Sie zum Musikdirektor und Meffert zum Tannhäuser habe; daß in Ihnen und Meffert meine Garantie liege, und niemand anders, außer Liszt, mir dieselbe Garantie bieten könnte. Ich bat ihn, er solle dies soviel wie möglich öffentlich machen.

Dabei bleibe es denn auch!

Michaelson hat mir aber allerdings einen Floh ins Ohr gesetzt, nämlich was die Größe der Bühne betrifft: diese soll bei Kroll doch sehr klein, bei der Wilhelmsstadt dagegen bei weitem geräumiger sein. Ich gestehe, daß ich kürzlich gern durch Herrn Meffert erfuhr, es sei Aussicht da, daß Herr Wallner sich mit der Wilhelmsstadt, statt mit Kroll einige; ich glaubte, Sie hatten nun in Berlin an Ort und Stelle ebenfalls gefunden, daß Krolls Theater zu klein sei, und daraufhin seien Unterhandlungen mit der Wilhelmsstadt angeknüpft worden. Aus Ihrem heutigen Brief ersehe ich nun, daß dem nicht so ist: ich möchte jetzt wohl wissen, ob Sie das Krollsche Theater wirklich groß genug befinden, oder ob es mit dem Wilhelmsstädter Theater aus anderen Gründen nicht mache. —

Verstehen wir uns nun recht! Ich nehme mein Wort nicht zurück; das Aufführungsrecht des Tannhäuser für Berlin soll für diesen Sommer einzig Herrn Wallner bleiben, und künftig nur das Hoftheater dieses Recht noch gewinnen können; jedoch wünsche ich ausdrücklich, daß — wenn es irgendeine Möglichkeit sei — die Aufführung auf dem Wilhelmsstädter, und nicht auf dem Krollschen Theater stattfinde. Geht dieses nun durchaus nicht, und glauben Sie es verantworten zu können, den Tannhäuser auf der Krollschen Bühne trotz ihrer Kleinheit zu geben, so will ich endlich auch von diesem Wunsche abstehen, wenn dagegen für

alle Fälle folgende Punkte von Herrn Direktor Wallner mir kontraktlich zugesichert werden:

1. Die Aufführungen des Tannhäuser auf dem Friedrich-Wilhelmsstädter oder auch auf dem Krollschen Theater dürfen nur unter Ihrer (des Musikdirektor Rudolph Schöneck) Leitung stattfinden, sowie nur Herr Meffert, und kein anderer Sänger die Partie des Tannhäuser singen darf, außer es geschähe dies mit Ihrer besonderen Bewilligung.

2. Es muß Ihren Anordnungen in bezug auf die Ausstattung des musikalischen Ensembles streng und genau nachgekommen werden, denn daß Sie mir für die gute Ausführung stehen, ist der einzige Grund, der mich für Eingehen auf dies ganze Unternehmen stimmt.

3. Die Szene muß mit aller möglichen Sorgfalt genau nach den Angaben hergerichtet werden, die sich in meiner Broschüre: „Über die Aufführung des Tannhäuser" befinden, und namentlich empfehle ich auch die Dresdener Dekorationsskizzen (durch Herrn Chordirektor Fischer in Dresden zu beziehen) zur genauesten Beachtung. Sie, Herr Schöneck, müssen mir also dafür gutstehen, daß dieser Forderung genügt werde.

4. Für gute Besetzung der Frauenpartien ist Sorge zu tragen, und ich empfehle Fräulein Fastlinger in Leipzig zur Venus, und Fräulein Bamberger in Schwerin zur Elisabeth.

5. Gegen Erfüllung dieser Bedingungen wird Herr Direktor Wallner von mir ermächtigt, den Tannhäuser (vorläufig in diesem Jahre) in Berlin so oft zu geben, als es ihm gut und vorteilhaft dünkt, und ich verpflichte mich, keinem andern Theaterdirektor oder sonst wem die Erlaubnis zur Aufführung des Tannhäuser in Berlin zu geben, außer einzig der Intendanz der königl. Hoftheater.

6. Herr Direktor Wallner verpflichtet sich schließlich, mir für jede stattgefundene Aufführung des Tannhäuser in Berlin sechs Friedrichsdor als Honorar zu bezahlen, sowie nach jeder dritten Vorstellung, und endlich nach der letzten Vorstellung dieses Honorar nach Zürich an meine Adresse mir zuzuschicken. Den Betrag für die fünf ersten Vorstellungen, also dreißig Friedrichsdor, soll mir Herr Direktor Wallner jedoch sogleich als Vorschuß zusenden, und behalte ich mir vor, die Quittung dafür mit dem unterzeichneten Kontrakte zugleich ihm zuzuschicken. — Auch muß ich Herrn Direktor Wallner noch verpflichten, die Textbücher für den Verkauf an der Kasse einzig durch den Verleger derselben, Herrn Hofmusikalienhändler C. F. Meser in Dresden zu beziehen: derselbe ist gehalten, dieses Textbuch gegen einen Rabatt von 25 Prozent den Theaterdirektoren zu überlassen sowie nicht abgesetzte Exemplare wieder zurückzunehmen. —

Sorgen Sie nun dafür, lieber Freund, daß der von Herrn Wallner gewünschte Kontrakt genau nach den angegebenen Punkten ausgefertigt und mir zugestellt werde; erfüllt Herr Wallner meine Bedingungen, so bin ich schon durch diesen Brief an Sie gebunden, was ihm für heute wohl genügen wird. —

Somit, bester Schöneck, habe ich die Sache abermals in Ihre Hände gegeben, was mir Herr Wallner gewiß nicht verübeln wird, wenn er bedenkt, daß der redlichste und bestinformierteste Theaterdirektor mich nicht zu dieser Unternehmung (die für mich so nachteilig ausfallen kann) bestimmt haben würde, wenn ich nicht — durch persönliche Bekanntschaft — Sie als musikalischen Dirigenten so vorteilhaft hätte kennen lernen, daß ich eben Ihnen mein ganzes Vertrauen schenken zu dürfen glaube, — wogegen ich gegen einen Dirigenten wie Herrn Rietz usw. unter allen Bedingungen protestiert hätte.

Grüßen Sie Herrn Wallner bestens von mir; ich danke ihm für den Brief an Sie, und da ich so bestimmt an Sie geschrieben habe, möge er entschuldigen, wenn ich mir einen Brief an ihn selbst hiermit ersparen zu können glaubte.

Herrn Meffert bin ich ebenfalls Dank für seinen Brief schuldig. Melden Sie ihm denselben und grüßen Sie ihn ebenfalls herzlich von mir. Daß er aus Weimar keine Antwort erhalten, mag wohl daraus kommen, daß ihm Liszt eben jetzt wohl nichts Rechtes zu schreiben hatte.

Was Sie nun betrifft, so freue ich mich herzlich, Ihnen vor aller Welt jetzt einen Beweis meines Vertrauens und meiner Achtung vor Ihrem Talent geben zu können: Hoffen wir, daß dies Unternehmen Ihnen zu einer so verdienten günstigen Wendung Ihrer Laufbahn nützen werde! Leben Sie wohl und lassen Sie bald wieder hören

Ihren

Zürich, 2. Mai 1853. Richard Wagner.

P. S. Wer bei Ihnen den Wolfram singt, möge es doch ja möglich zu machen suchen, Mitterwurzer (in Dresden) in dieser Rolle zu hören: er ist der beste Wolfram.

Rundschau

OPER

ALTENBURG In der letztverflossenen Spielzeit waren die Aufführungen in unserem Landestheater auf eine Höhe gehoben, die vorher nie erreicht worden ist. Das danken wir der Theaterdirektion, dem ausgezeichneten 1. Kapellmeister und einer Reihe hervorragender Opernkräfte. Den würdigen Schluß der Spielzeit bildete eine Ring-Aufführung. Die Freude über das künstlerische Erleben war ungetrübt, nur der Gedanke an den Abschied der besten Kräfte von hier stimmte wehmütig. Bella Fortner-Halbaerth, unsere stimmgewaltige Hochdramatische, geht nach Breslau; Paul Papsdorf, der im „Siegfried" eine Musterleistung schuf, geht an das Opernhaus Berlin-W. Und als Dritter von den Auserwählten ist der 1. Kapellmeister Eugen Szenkar, der nun in Saarbrücken seine hohe Kunst pflegt. E. Rödger

BADEN-BADEN Von den berüchtigten Gastopern im Kurhaus blieben wir in den letzten beiden Monaten verschont. Um so erfreulicher waren uns die Karlsruher Aufführungen im Landestheater. Fritz Cortolezzis brachte an vier Abenden einen Mozartzyklus heraus, der jeden Kenner entzücken mußte. Reichten auch die szenischen Mittel nicht zum „Don Giovanni" hin (der Verzicht auf die Bühnen-

orchester in der Ballszene ist immerhin auch musikalisch empfindlich), so war doch die „Entführung", die „Zauberflöte", namentlich aber der „Figaro" wahre Prachtleistungen. Cortolezzis dürfte heute zu den besten Mozartdirigenten zählen. Dr. H. Hieber

BRAUNSCHWEIG Um den gewaltigen Fehlbetrag, der den Fortbestand des Landestheaters ernstlich gefährdete, aus der Welt zu schaffen, wollte der neue Intendant Dr. Hans Kaufmann entgegen der bisherigen Gewohnheit, die Spielzeit bis zum 3. Juli verlängern, mußte jedoch 8 Tage früher schließen, weil sonst die von der Feuerpolizei geforderten Umbauten auf der Bühne nicht vollendet wurden. Zur Freude des Oberkassierers — das Haus war stets ausverkauft — überwog in den letzten Wochen die bis dahin gemiedene heitere Muse; „Fledermaus", „Inkognito", „Eine glückliche Insel" und die Pantomime „Klein-Idas Blumen" von P. v. Klenau erscheinen rasch nacheinander; die glänzende Ausstattung erhöhte den Erfolg, denn man beherzigte das Sprichwort: „La belle plume fait le bel oiseau." Zudem gaben die Österreicher im Personal den rechten Ton an; so daß man mit Shakespeare sagen konnte: „Schön ist häßlich, häßlich schön." Von den Ausländern erscheinen Mascagni, Leoncavallo und Puccini wieder als alte Bekannte. In den letzten Vorstellungen verabschiedeten sich die 1. Altistin Charl. Schwemmen-Linde, die 2. jugendlich dramatische Sängerin Em. Heuermann und der 1. lyrische Tenor M. Koegel. Nach den Ferien treten ein: E. Poßzert-Dresden als 1. Altistin, Fr. Schneidersplaut als 2. jugendlich dramatische Sängerin und Ilse Dietrich-Berlin als 1. Soubrette, endlich R. Hofmüller-Danzig als 2. lyrischer Tenor für den bisherigen R. Stüber, der in die erste Stelle aufrückt und sogar den Heldentenor als Florestan („Fidelio") erfolgreich vertrat. Für die neue Spielzeit sind zunächst vorgesehn: „Das Dorf ohne Glocke" v. E. Künneke, „Der Schatzgräber" v. Frz. Schreker, „Parsifal"; neu einstudiert werden: „Figaros Hochzeit", „Tristan und Isolde", Mona Lisa", „Othello" und „Die verkaufte Braut". Unter der tatkräftigen, zielbewußten Leitung gehen wir einer hoffnungsfreudigen Zukunft entgegen. Ernst Stier

DÜSSELDORF Die Theatersaison endete in schrillem Mißklang. Schon seit langem fanden die hiesigen Theaterverhältnisse nicht mehr die Gnade des kritischen Publikums und der Presse. Es kriselte immerzu! Tatsächlich gerieten die Leistungen nicht über ein Provinzniveau. Die Spannungen und Konfliktstoffe führten schließlich zu einer gewaltsamen, vielleicht nicht ganz zu rechtfertigenden Lösung und endeten mit dem Rücktritt des Operndirektors Alfred Fröhlich. Zudem ist auch Direktor Zimmermann von der Leitung zurückgetreten, und Düsseldorf sucht nach einem „Intendanten". Die letzte Vorstellung, Wagners „Meistersinger", von Prof. Panzner (als Interregnumsdirigent) in bewährter Wagnerinterpretation schwungvoll geleitet, erhielt eine besondere Note durch einen kurzen Abschiedsakt, in dem das Publikum dem scheidenden Direktor Zimmermann herzliche Ovationen brachte. Das Schicksal des Instituts liegt nun in den Händen des kommenden Mannes und — des Stadtrentmeisters. An Stelle des früheren Opernleiters ist Kapellmeister Tissor nach einer Vorstellung der „Götterdämmerung" verpflichtet worden, eine temperamentvolle, suggestive Persönlichkeit mit hervorragenden musikalischen Qualitäten. Ob es ihm im Bunde mit dem kommenden Leiter möglich sein wird, der Hemmungen und Schwierigkeiten Herr zu werden, muß der nächste Winter zeigen. Zum Theaterspielen gehört auch Geld, und daran krankt nicht nur unsere Stadt. — Der Spielplan bewegte sich durchweg in sehr bescheidenem Rahmen. Wagner, Mozart — erfreulicherweise —, Verdi, auch die Italiener: Butterfly, Bajazzo, Cavalleria (nach dem Kriege zum erstenmal), zum erstenmal „Der eiserne Heiland". Spielleiter Erhardt gab sich die größte Mühe, im engen Rahmen der fundischen und geldlichen Gegebenheiten den erstarrten Formen neues Leben einzuhauchen und durch Einführungen in Wort und Schrift den Vorstellungen größere Tragfähigkeit zu geben. Wir sehen der Entwicklung der Theaterangelegenheit mit denkbar größtem Interesse entgegen. Ernst Suter

FREIBURG I. B. Bevor wir über die Festaufführungen zur Feier des 800. Stadtjubiläums berichten, seien noch einige kurze Worte über die 2. Hälfte der vorübergegangenen Spielzeit gesagt. Der am meisten bevorzugte Komponist war Eugen d'Albert, der mit nicht weniger als vier Opern vertreten war. Bei aller Achtung, die wir vor dem Talent d'Alberts als Opernkomponisten hegen, scheint uns das doch des Guten etwas zu viel zu sein. Wo bleiben dann die deutschen Komponisten, die nicht „Schweizer Bürger" im Laufe des Krieges geworden sind? Sollten die nicht etwas mehr zu berücksichtigen sein? Immer das alte Lied von dem dummen und sich selbst nicht achtenden Michel. Der „Stier von Oliveira", dessen Hauptrolle der Leipziger Baritonist Soomer charakteristisch vertrat, ist schon hier erwähnt worden — neben Tiefland, den „Toten Augen" (mit einer höchst sympathischen Vertretung der Myrtocle durch Fanny Cleve, die uns leider verlassen hat) fand die Erstaufführung von der „Revolutionshochzeit" statt mit August von Manoff als Marc-Arron. Es ist nicht zu leugnen, daß durch die allzu starken Kürzungen namentlich im Schlußakt die feine Psychologie des Stückes sehr gelitten hat. Aber dabei bleibt doch noch eine ganz hübsche Summe gut charakterisierter Musik. Daß d'Albert sich stark „modernisiert" hat, daß er also durchaus nicht, wie immer wieder behauptet wird, auf der Stufe des Tieflandes hin und herrutscht, ist zweifellos. Das Beste in der Revolutionshochzeit ist die Grundverschiedenheit der Farben der alten Zeit und der grell hereinbrechenden blutigen Morgenröte der Volksfreiheit. Von Erstaufführungen gab's dann noch den „Sizilianer" von Hugo Leichtentritt (worüber schon speziell berichtet wurde) und „Die versunkene Glocke" von Heinrich Zöllner. Darin zeichneten sich sonderlich Stier als Meister Heinrich und Frl. Rodegg als Rautendelein aus. Wiederholt gegeben wurde auch der „Goldschmied von Toledo", angeblich mit nur Offenbachscher Musik; bei genauerer Prüfung dürften sich wohl starke Zusätze der beiden Bearbeiter herausstellen. „Schwanenweiß" von Strindberg darf hier nicht unerwähnt bleiben, da J. Sibelius eine feine, die Stimmung stark unterstützende Musik dazu schrieb. Auch „Simson" von Burte erschien wiederholt mit der ausgezeichnet gelungenen Musik von Franz Philipp. Der übrige Spielplan bewegte sich in den üblichen Geleisen von Wagner bis hinab zur Operette. Die beiden ersten Kapellmeister Hildebrandt und Fried sorgten meist für abgerundete Vorstellungen, auch die jüngeren Kapellmeister Dr. Fritz Berend (der als 1. Kapellmeister nach Kaiserslautern berufen ward) und Leo Melitz eiferten ihnen erfolgreich nach. Gustav Starke bewies als Opernregisseur, daß es für einen solchen ein großer Vorteil ist, wenn er die Partituren in- und auswendig kennt, wenn sich also die Regie nicht bloß so „im allgemeinen" an die Musik hält, sondern mit den einzelnen Akkorden, ja mit der Instrumentation gewissermaßen atmet. So kann also die Direktion Heinrich Schwentge auf eine im ganzen gut gelungene Spielzeit zurückblicken. Die fast immer ausverkauften Häuser bewiesen, daß das Publikum mit sämtlichen Faktoren der Oper, mit Solisten, Orchester, Chor usw. wohl zufrieden war. Prof. Heinrich Zöllner

HANNOVER Unser Opernhaus schloß seine Pforten mit Ende Juni, nachdem die letzten drei Wochen sog. „Festvorstellungen" gewidmet waren. — Daß diese nur zum Teil der ursprünglichen Absicht entsprechend ausfielen, lag an der dauernden Erkrankung unseres Heldentenors Kurt Taucher, so daß z. B. die in Aussicht genommene „Tristan"-Aufführung ausfallen mußte, wofür als ziemlich magerer Ersatz Verdis „Aïda" mit Emmi Leisner als Amneris geboten wurde. Auch auf Strauß' „Rosenkavalier" mußte verzichtet werden, dagegen gab es als besondere Festgabe Franz Schrekers „Schatzgräber in zweimaliger Vorführung, und zwar mit verblüffend-durchschlagendem Erfolge. Gertrud Kappel als Els, Wissiak als Narr und Jahn Gläser (Frankfurt) an Stelle unseres erkrankten Taucher als Elis waren neben dem Kapellmeister Lert und Opernspielleiter Dr. Hartmann Gegenstand begeisterter Huldigungen. In der „Meistersinger"-Aufführung am 30. Juni verabschiedete sich Kapellmeister Leonhardt von seiner hiesigen zehnjährigen erfolgreichen Tätigkeit; er folgt einem ehrenvollen Ruf nach Weimar. Als fernere Festvorstellungen gab es nach Glucks „Orpheus", Pfitzners „Der arme Heinrich" sowie — als Schauspiele — Goethes „Faust" (1. Teil) und „Peer Gynt". Die verflossene Spielzeit brachte an rund 150 Abenden 38 verschiedene Werke zur Aufführung, wobei folgende Komponisten zu Worte kamen: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, d'Albert, Pfitzner, Künnecke, Thuille, Schreker, Lortzing, Flotow, Nicolai, Halévy, Liszt, Offenbach, Thomas, Audran, Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Puccini und Tschaïkowsky. Neu einstudiert wurden: Orpheus, Entführung, Jüdin, Butterfly; Neuheiten: „Dorf ohne Glocke" (Künnecke), „Revolutionshochzeit", „Arme Heinrich" und „Der Schatzgräber". L. Wuthmann

OSNABRÜCK Die Pforten unseres Stadttheaters haben sich geschlossen. Direktor Ulrichs hatte nach Beendigung der dieswinterlichen Schauspiel- und Operettensaison den Versuch gemacht, vom 2. Pfingsttage an eine Sommeroper zu eröffnen, die bis jetzt uns ihre Gaben bot. Dieser Versuch ist nun über alle Erwartungen hinaus vorzüglich gelungen. Das Personal bestand aus vorzüglichen Solisten und sonstigen notwendigen Kräften, das Orchester leistete unter der energischen und künstlerisch anfeuernden Leitung der beiden Kapellmeister Volkmann und Dr. Gienewinkel Hervorragendes, so daß uns Opernvorstellungen von solcher Güte geboten wurden, die allerersten Bühnen zur Zierde gereicht hätten. Dreizehn verschiedene Opern kamen in mehrmaligen Wiederholungen in den zwei Monaten der Spielzeit zur Aufführung. Keine einzige Vorstellung war minderwertig zu nennen, alle kamen vollendet zur Darstellung. Die deutsche Oper stand natürlich im Vordergrunde. Neben den vier Wagnerschen Opern (Lohengrin, Holländer, Meistersinger und Tannhäuser), Lortzings Zar und Zimmermann, Werken d'Alberts (Tote Augen) und anderer Meister fehlten auch nicht ansprechende Werke der Italiener und Franzosen (Bajazzo, Cavalleria, Troubadour, Carmen, Margarete), denn die Kunst soll internationales Gut sein. Die letzten Aufführungen boten den Tannhäuser in vorzüglicher Wiedergabe und ließen neben Anerkennung und Dank für das Gebotene der Theaterleitung den Wunsch erkennen, im nächsten Jahre eine gleiche Opernsaison zu ermöglichen, in der der ganze Wagnersche „Ring" zur Aufführung gelangen kann. — Nachdem nun die Opernkonkurrenz ein Ende hat, beherrschen gegenwärtig die hiesige Freilichtbühne und die neuzeitlichen Kammerspiele mit ihren guten und interessanten Aufführungen das Theaterfeld noch eine Zeitlang recht ausgiebig und erfolgreich. H. Hoffmeister

WIESBADEN Unsere Oper brachte noch vor Schluß der Saison Julius Bittners Singspiel „Höllisch Gold". Für dies „Singspiel" von fast legendenhaftem Zuschnitt, dessen frische, witzige, selbst geistreiche Musik die Kritik zu schätzen weiß, fand sich beim Publikum (von soundso viel Franzosen durchsetzt) nicht die rechte innere Anteilnahme. Ein Achtungserfolg. Auch E. Dohnanjs Pantomime „Der Schleier der Pierette" entsprach nicht ganz den gehegten Erwartungen. Das gruselige Sujet mag schuld sein. Auch ist das volle Verständnis für solch „stumme Sprache des Leibes" nicht eben jedermanns Sache. Die Musik — ähnlich wie Bittners Musik, harmonisch und rhythmisch scharf gewürzt und pikant instrumentiert — malt die phantastischen Bilder mit farbensatten Strichen aus und bietet in den eigentlichen Tanzweisen manch Originelles, leicht Beschwingtes, lebhaft Angeregtes.

Prof. Otto Dorn

KONZERT

ALTENBURG Neu war hier das Schubertsche Stabat mater in der Göhlerschen Bearbeitung, das Musikdir. Börner mit seinem Kirchenchore am Karfreitage weihevoll darbot. Neben den vorher gemeldeten Uraufführungen gab es neue in einem Konzert des hiesigen Konzertmeisters Max Ladscheck, in dem von unserm Meistersänger Paul Papsdorf Lieder von den Altenburger Komponisten Joh. Engelmann, A. Heimerdinger, Max Ladscheck, Emil Rödger zum ersten Male gesungen wurden. Die heimische Presse schreibt darüber: Ein Abend ganz eigener Art! Bei sommerlicher Glut ein bis auf das letzte Plätzchen gefüllter Saal. Eine andächtige, beifallsfreudige Hörerschar aus allen Ständen! Paul Papsdorf hat sich mit der Uraufführung aller dieser 14 Lieder, für die er seine ganze Kunst einsetzte, ein unbestreitbares Verdienst erworben. E. Rödger

BADEN-BADEN Das Musikleben plantscht im seichten Gewässer des Kurbetriebs weiter. Einmal schwang sich der Chorverein zu „Paradies und Peri" auf und dann ließ man uns — wir hatten die Hoffnung auf Kammermusik bereits begraben — das Roséquartett kommen. Bei allen Vorzügen dieser Vereinigung darf doch nicht verschwiegen werden, daß bei Mozart und Beethoven das Wegspielen über Wiederholungszeichen eine arge Stillosigkeit bedeutet, die wesentlich zur Ermüdung der Zuhörer beiträgt: der viel zu rasche Wechsel der Themen läßt zu keinem Verweilen des Ohres kommen. Den Schlußsatz von Mozarts Es-Dur spielen die Herren viel zu schnell (wie die meisten ihrer Kollegen), und — man verzeihe mir die Sünde — „Der Tod und das Mädchen" ist doch schon reichlich abgespielt und hält sich kaum neben Beethovens A-Dur op. 18 und einem allerersten Mozart. Dr. H. Hieber

BRAUNSCHWEIG Länger als gewöhnlich behauptete sich die Kunst neben den verlockenden Schönheiten der früh erwachten Natur. Die mannigfachen Genüsse lokaler Bedeutung überragte ein Tanzabend von Ruth Schwarzkopf, die bisher in den Münchener Kammerspielen erfolgreich wirkte. Der äußere und künstlerische Erfolg stellte ihre vielen Kolleginnen in den Schatten, den Walzer (Cis-Moll) von Chopin gestaltete sie zum schmerzlichen Liebeslied, „Anitras Tanz" von Grieg kannte man schon, denn in Ibsens Drama „Peer Gynt" erschien sie im Landestheater als Gast. Eine andere junge Braunschweigerin Hanna Siebers, die als Opernsängerin in Hannover reiche Lorbeeren erntete, übertraf die hohen Erwartungen, Beethovens: „Ah, perfido sperjuro!" Lieder von Brahms, Reger, Strauß u. a. erschöpfte sie inhaltlich vollständig. Eine glänzende Zukunft ist ihr sicher.

Das A. Rose-Quartett-Wien gab auf der diesjährigen internationalen Kunstreise, die in Spanien begonnen hatte, hier das 100. Konzert und feierte das Jubiläum in festlicher Stimmung durch Smetanas „Aus meinem Leben", „Der Tod und das Mädchen" von Schubert und Beethovens „Harfenquartett". Ein gleichwertiges vokales Seitenstück bildete kurz darauf das „Germania-Quartett", die Konzertvereinigung des Berliner Domchors. Der Domorganist Walrad Guericke rahmte die Gaben durch 3 Variationen über „Vater unser im Himmelreich" von Mendelssohn, „Benediktus" von M. Reger und Fantasie (G-Moll) von Bach ein. Die Sänger bestätigten das Wort: „Einigkeit macht stark", denn die Einzelvorträge erreichten bei weitem nicht die Gesamtleistungen, namentlich in der Wiedergabe altkirchlicher Werke. Ernst Stier

DARMSTADT Kaum merkbar von der Ungunst der Zeiten berührt, reihte sich im verwichenen Winter Konzert an Konzert, ohne jedoch einen frischeren Schwung in das hiesige Musikleben zu bringen und seine vielfache Schwerfälligkeit gänzlich zu überwinden, ein Vorwurf, der vor allem die gehäufte Menge der Solistendarbietungen mit ihren stereotypen Programmen trifft. — Einen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem Vorjahre zeigten die Sinfoniekonzerte des Hessischen Landestheaters, die unter Ballings hervorragender Leitung eine Anzahl hier wenig oder gar nicht gekannter Werke aus neuerer und neuester Zeit zur Wiedergabe brachten. Bruckners siebente Sinfonie, Liszts Faustsinfonie mit ihrem eigentümlich mystischen, transzendentalen Ausklang und Kloses sinfonische Dichtung „Das Leben ein Traum" riefen tiefe Eindrücke hervor. Daneben traten Schöpfungen wie Dvoraks Ouvertüre „In der Natur" und seine Sinfonie „Aus der neuen Welt", Volkmanns Serenade (A-Moll), Regers Ballettsuite mit gelungener Charakteristik der sechs einzelnen Sätze, Mahlers Lied von der Erde, Strauß' Zarathustra und Don Juan sowie Bodo Wolfs Ouvertüre in D-Dur mit einer schwungvollen Einleitung, einem zarten und schönen Mittelsatz und einem wirkungsvollen Abschluß. Außerdem fanden ein Mozart- und Brahmsabend nebst einer Anzahl von Volkskonzerten statt, denen sich mehrere Matineen im Landestheater anschlossen mit Werken von Paul Juon (Klaviertrio op. 66, Streichquartett op. 67 mit stark nationalem Einschlag, Divertimento für fünf Bläser und Klavier), Jul. Weismann (Streichquartett op. 66, Klaviertrio op. 26, Vier Lieder nach indischen Dichtungen für Altstimme mit Triobegleitung op. 67), Smetana (Streichquartett „Aus meinem Leben") und dem liebenswürdigen Carl v. Dittersdorf, dessen Es-Dur-Streichquartett sich in anmutig frischer Klangfreude dahinbewegt. — Der gleichfalls von Ballings überragender Persönlichkeit geleitete Musikverein führte neben Mendelssohns Elias und Bachs Matthäuspassion Beethovens Jugendwerk aus dem Jahre 1790, die Trauerkantate auf den Tod Josephs II. auf, Bachs humoristischen Streit zwischen Phöbus und Pan und Arnold Mendelssohns in den Schicksalstagen 1918 entstandene Kantate „Zagen und Zuversicht". Von dem gleichen Verein ging die Anregung zu einem Abend der Frankfurter Madrigalvereinigung aus, die unter Marg. Dessoffs stilsicheren Führung mit Tondichtungen italienischer, englischer und deutscher Madrigalisten aufwartete. Das aufs sorgfältigste ausgesuchte Künstlerensemble leistete trotz seines jungen Bestehens Vorzügliches und begeisterte eine zahlreich erschienene Zuhörerschaft. Zum ersten Male wieder nach langen Kriegsjahren begann der Mozartverein seine Tätigkeit (Schubert-Abend, A. Mendelssohns wertvolle Pandora für Männerchor, Soli und Orchester) ebenso wie der aus Dilettanten bestehende Instrumentalverein (W. Schmitt), dessen Leistungen (darunter Schuberts I. Sinfonie) sich auf einer ganz respektablen Höhe hielten und von einer freudigen Hingabe beseelt sind. Zur Feier des 70. Geburtsfestes von Geh. Hofrat W. de Haan, dem langjährigen Dirigenten des Hoftheaters und des Musikvereins veranstaltete das Theater eine Matinee (Klarinettensonate, Streichquartett und Lieder) und der Musikverein die Aufführung seiner Kantate „Das Märchen und das Leben". De Haans Werke zeichnen sich durch eine form- und klangschöne, geschmackvolle, vornehme Art aus, weniger durch Ursprünglichkeit und ausgeprägte Eigenart. — Zilchers Deutsches Volksliederspiel, das seit seiner Uraufführung 1915 in München allerwärts freudig und herzlich aufgenommen, erklang endlich auch hier zu Gefallen eines freilich nur spärlich erschienenen Publikums. Aus der großen Masse der Solistenkonzerte greife ich heraus: die Klavierabende von Frau Kwast-Hodapp, Elly Ney, die auch in einem der Sinfoniekonzerte (Tschaikowskys B-Moll-Konzert) mitwirkte, W. Backhaus und Walter Gieseking, der ausschließlich zeitgenössischen Komponisten (Niemann, Ravel, Scott, Debussy) sein Können widmete, von den Violinvirtuosen: Weißgerber, Dr. Jul. Siber, A. Schiering, Jul. Thornberg und Frau Schuster-Woldan und unter den Gesangskünstlern die Damen G. Geyersbach, H. Bosetti und M. Pos-Carloforti, die an zwei Abenden mit ihrem klangvollen Organ und der Meisterschaft ihres Vortrags neben älteren Arien und Gesängen eine Reihe interessanter und reizvoller Lieder von Georg Göhler sang, ferner die Herren Jos. Mann, H. Hensel, M. Krauß und Helge Lindberg, gleichfalls ein meisterhafter Vortragstechniker mit mustergültiger Aussprache und Phrasierung. — Die Pflege der Kammermusik will allem Anscheine nach an Bodenständigkeit wieder gewinnen, was nur zu begrüßen wäre, schon allein als Gegengewicht gegenüber den oft ungleichwertigen und einseitigen Virtuosenabenden, die zur Überspannung gleichwie zur Verflachung des Konzertlebens nicht wenig beitragen. An bemerkenswerten Kammerkompositionen neuzeitlichen Ursprungs gelangten u. a. zum Vortrag: zwei Streichquartette (op. 12 Nr. 2 und op. 15) E. Strassers, eine etwas unausgeglichene Serenade für Flöte, Violine und Viola (D-Dur op. 77a) von Max Reger, eine geistig bedeutsame Sonate von Hans Huber, Bodo Wolfs unlängst auch auf dem Weimarer Tonkünstlerfest aufgeführtes Streichquartett. op. 16 und endlich auf Betreiben der rührigen Darmstädter Sezession ein eigener Schönberg-Abend mit den beiden Streichquartetten op. 7 und op. 10, letzteres mit Gesang nach Gedichten von Stephan George.

Zum Schluß sei noch der Rheinischen Musikwoche gedacht, die auf Veranlassung der Landesregierung mit dem Landestheaterorchester und seinem Dirigenten Mich. Balling in den Städten Worms, Alzey, Bingen, Oppenheim und Mainz stattfand unter allerorts zahlreicher und reger Beteiligung der Bevölkerung.

Jos. M. H. Lossen

DÜSSELDORF In den von ihm geleiteten musikalischen Unternehmungen, den Konzerten des Städt. Musikvereins und den großen Orchesterkonzerten, hatte Generalmusikdirektor Prof. Karl Panzner eine Programmfolge entworfen, die sowohl Dauerwerte der Vergangenheit als auch zeitgenössisches Kunstschaffen zum Genuß und zur Orientierung zu Worte kommen ließ. Unter den vielen Aufführungen von Bach bis Schönberg können natürlich nur die aktuellen Erscheinungen Erwähnung finden. Ein großer Teil ausgezeichneter Aufführungen fand in Panzner einen oft und gern gesehenen temperamentvollen Leiter. Neu an Chorwerken waren Edgar Tinels „Franziskus" und Hugo Kauns „Mutter Erde". Der Belgier weiß durch frische, klangreiche Chorbehandlung zu fesseln, in Kauns Werk zeigte sich der bekannte, formgewandte,

etwas nachdenkliche Gestalter deutscher Typs. Beide Aufführungen von Panzner sorgfältig präpariert und wohlgelungen präsentiert. Auch der jüngste Fortschritt kam zur Geltung und rief eine Stimmungsrevolte hervor. Die Lager trennten sich, als Schönberg, Bartok, Schreker als „Neutöner" für ihre Kunstprinzipien eintraten. Es läßt sich allerdings kaum ein größerer Gegensatz denken als der Übergang vom harmonisch gebundenen Musikempfinden der klassischen Kunst zum atonalen, akkordpolyphon geschichteten Tonorganismus derer um Schönberg. Sein Fis-Moll-Streichquartett (Rebner-Quartett — Sopransolo Frau Kämpfert) zieht die letzten Konsequenzen und stellt an das Ohr unerhörte Anforderungen. Kein Wunder, wenn der „Brahms-Schwärmer" jede seelische Deutungsfähigkeit solcher „Unkunst" anzweifelt. Sollte in dem Chaos aber doch eine leise sich bemerkbar machende Gesetzmäßigkeit, eine Anknüpfung an voraufgegangene Stilepochen vorhanden sein? Alles ist relativ! Die Rose's brachten sämtliche Streichquartette bei den Musikfreunden für Rheinland und Westfalen zur Aufführung, eine gewaltige Leistung. Wie sind die Formsprengungen der letzten großen Gebilde, wie die Rückkehr der großen B-Dur-Fuge im Längsschnitte zu bewerten? Vielleicht durch Anknüpfungen? Auch Bartok kann eine starke Individualität nicht abgesprochen werden (A-Moll-Streichquartett), und Schrekers „Vorspiel zu einem Drama" entfesselt einen ungeahnten Farbenrausch, aus Klang geborenes visionäres Schauen. — Es gab mehrere Uraufführungen. Moritz Sinfonie C-Moll, eine leichtgewogene Epigonenarbeit. Mosbachers Tondichtung „Medea", für großes Orchester, ernster empfunden und mit stärkerer Eigenart orchestral behandelt. Eberts Suite für großes Orchester, eine hoffnungsvolle Leistung, nicht frei von der ihm eigenen, reichlich gepflegten Exotik. Julius Weismann fesselte an einem eigenen Abend durch eine neue Sonate für Geige und Klavier. Auch das Schaffen Felix Gotthelfs fand Beachtung. Eifrige Kulturarbeit treibt das Rheinische Trio (W. König, Jos. Klein, Karl Klein), das sämtliche Trios von Beethoven aufführte. Ein neugebildetes Rheinisches Streichquartett (Gumpert, Kronenberg, Borwitzki, Barth) führte sich mit Haydns „Sieben Worten Jesu am Kreuz" ein und zeigte eine brauchbare Zusammensetzung. Unerwähnt bleiben muß die große Zahl kleinerer Konzertunternehmen, Solistenabende, Meisterkonzerte usw. Weniger wäre oft mehr gewesen. Ernst Suter

BAD ELSTER Heimatfest am 17., 18. u. 19. Juli. Natürlich nur von der Musik soll hier die Rede sein. Vertreten waren auf dem 3 Tage währenden Feste alle Künste, die redenden, die bildenden und die musikalischen. Die letzteren nahmen bei weitem den breitesten Raum ein, woraus man aber nicht mit Sicherheit den Schluß ziehen darf, daß die musikalische die stärkste der vogtländischen Kunstbegabungen sei. Das Vogtland hat auch eine sehr große Dichter- und Malerkolonie. Aber die Musik war, wie gesagt, am stärksten vertreten. Vielleicht darum, weil das Heimatfest sich an die große Menge der Badegäste wendete und die Musik doch die sozialste aller Künste ist und bleibt. Die Veranstalter des Festes, dessen Grundgedanke im Schoße der Elsterer Badeverwaltung keimte, hatten nur solche lebende Tonsetzer zugelassen, die entweder im Vogtlande geboren oder seit langem daselbst ansässig sind. Selbst mit dieser Beschränkung verzeichneten die Vortragspläne etwa 30 Namen. Dem Außenseiter werden am geläufigsten die Namen Reinhold Beckers, des bekannten Schöpfers vieler gern gesungener Männerchöre und Lieder („Wenn der Frühling auf die Berge steigt") und Paul Gläsers, des Komponisten der jetzt vielfach aufgeführten Jesustrilogie, gewesen sein. Hier spielten gerade diese beiden, sei es zufällig oder in höherer Absicht, nur eine unbedeutende Rolle. Vielmehr traten hervor Walter Böhme, der Kantor von Reichenbach, Walter Dost, ein Mitglied der bekannten Musikerfamilie und gegenwärtig Realgymnasialprofessor in Plauen, und Julius Gatter, Musiklehrer am Seminar in Plauen. Böhme war mit instrumentaler Musik von recht beträchtlichem Werte vertreten, einer Suite für kleines Orchester, einer Suite für Streichquartett und Klavier, einer Sinfonietta für Orgel, Streichorchester und Pauken und mit Klavierstücken. Am bedeutendsten erschien die Sinfonietta, die in einem Kirchenkonzert zur Aufführung kam. Böhme verarbeitet hier klare, scharf umrissene Gedanken mit nachhaltiger Kraft und vorwärtsdrängender Energie, nutzt die Klangfaktoren sehr geschickt aus und hält in allen Sätzen mit feinem Takt die Grenzlinie zwischen gelehrter kirchlicher und sinnenfroher weltlicher Musik ein. Die Suite für Streichquartett und Klavier ist ein sehr melodisches, leicht verständliches, hier und da zu lang geratenes Werk, das dem Geschmack der breiten Menge entgegenkommt, den Kenner aber trotzdem durch vornehme Satzweise fesselt. Walter Dost hat einen starken Hang zur Bühne. Seine Hauptarbeiten gelten dem Theater. Natürlich konnten sie im Rahmen des Heimatfestes nicht zur Geltung kommen, und Dost mußte sich begnügen, die Vorspiele seiner drei Opern, der tragischen „Ullranda", des romantischen „Versunkenen Dorfes" und der heiteren „Feuerprobe" zur Aufführung zu bringen. Halb dramatisch und halb lyrisch ist die Musik, die Dost zu dem von dem Elsteraner Dichter Klingner verfaßten Festspiel „Hermann und Dorothea" geschrieben hat. Nach der Meinung eines Goetheforschers sollen sich nämlich die Begebenheiten, die dem Goetheschen Epos zugrunde liegen, in der Umgebung von Bad Elster abgespielt haben. Dosts Musik zu diesem Festspiele verrät ebenso wie alles andere, was er geschrieben hat (Lieder, Männerchöre, ein Violinkonzert), eine leicht fließende melodische Ader, eine sicher gestaltende Technik und einen starken Sinn entweder für das Anmutig-Volkstümliche oder für das Kräftig-Dramatische. Der eigenartigste der vogtländischen Tonsetzer ist ohne Frage Julius Gatter, eigenartig und neuartig. Er steht der musikalischen „Moderne" am nächsten, ohne ihren Klangradikalismus zu verfallen und ohne in Formlosigkeit zu zerfließen; er ist ein kühner Harmoniker, ein Gestalter von langem Atem, ein feinfühliger Nachempfinder poetischer Werke. Er war, als der eigentliche musikalische Leiter des ganzen Festes, mit einer großen Zahl von Werken, instrumentalen und vokalen, vertreten und bot Gelegenheit, die zunehmende Sicherheit, Wärme und Gefühlsstärke seines Schaffens festzustellen. Höchst bedeutend gab sich eine auf Grund hervorragender Gedanken vortrefflich gearbeitete Suite für zwei Klaviere, die man getrost als eine wesentliche Bereicherung der einschlägigen Literatur bezeichnen darf, und sehr eigenartig, fein und tief wirkten zwei Lieder nach Versen von Marta Sorge, deren Begleitung Gatter für Streichquartett und Klavier geschrieben hat. Man kann auf die Weiterentwicklung des jetzt etwa vierzigjährigen Komponisten gespannt sein, der es verdiente, über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus bekannt zu werden.

Mit den Werken der drei Genannten waren aber die bedeutsamen musikalischen Gaben des Heimatfestes nicht erschöpft. Da steuerte unter anderen Paul Bechert ein recht gediegenes, gut klingendes und flüssig gearbeitetes Streichquartett in A-Dur und eine wirksame, geschickt instrumentierte sinfonische Dichtung Prometheus bei, der begabte, jetzt in Chemnitz als Kantor wirkende Paul Geilsdorf fein gesetzte Einzel- und Zwiegesänge; auch Paul Hertel, der Kantor an St. Johannes in Plauen, darf als Schöpfer sanglicher und melodisch warmer Bilder und mehr-

stimmiger Gesänge mit Auszeichnung genannt werden. Liedertalente zeigten sich überhaupt eine Menge, unter ihnen Mauersberger als eines der glücklichsten in der Erfindung schlichter, volkstümlicher Melodik und Karl Kluge als ein ernst strebender und hoffnungsvoll sich entwickelnder Liedersänger. Kleine Klavierstücke von starkem Stimmungsgehalt eines Fritz Meuschke ließen aufhorchen und den frühen Tod des jungen im Felde gefallenen Tonsetzers bedauern.

War unter den reichen Vortragsplänen des Heimatfestes auch manches, das eben nur dem Heimatfeste Berücksichtigung verdankte, war bei manchem nur das gute Streben oder die tonsetzerische Geschicklichkeit anzuerkennen, so blieb doch vieles, wirklich vieles, was nicht im kurzlebigen Festgetriebe untergehen und auf die Anerkennung der Heimatgenossen beschränkt sein sollte. Mehr wie eine schöne Begabung kam zu Worte, bestand erfolgreich auch über liebevoll angewendete Heimatmaßstäbe hinaus und weckte Hoffnung, daß einstmals aus dem musikalisch reichen und fruchtbaren Boden des Vogtlandes ein Tonsetzer von wirklich großer und weitreichender Bedeutung erstehen könnte.

Noch ein Wort über die Künstler, die diese Heimatmusik zum Erklingen brachten. Es waren in der Mehrzahl Vogtländer, nur einige waren, vielleicht ohne Not, aus der Fremde herbeigerufen worden, so das wohleingespielte geschmackvoll vortragende Schachtebeckquartett, die schönstimmige, für das Neue mit klugem Verständnis sich einsetzende Else Fengler-Winter und der ganz außerordentlich musikalische Pianist Hermann Kögler aus Leipzig. Aber auch die Heimat hatte tüchtige Kräfte aufgeboten, unter anderen den gewandten, jede Lage beherrschenden Klavier- und Orgelspieler Hermann Knoth aus Reichenbach, die treffliche Begleiterin Frida Lohse aus Plauen, den guten Organisten Hermann Gruner aus Falkenstein, die mehr oder minder stimmtüchtigen Sängerinnen und Sänger Martha Günther, Margarete Kuhnert, Elisabeth Rüdinger, Elisabeth Rentzsch, Paul Hertel und Peter Lambertz. Das einzige, was an dem wohlgelungenen Feste, das die ganzen künstlerischen Kräfte des Vogtlandes mobil gemacht hatte, versagte, war das Publikum. Nur zu wenigen Veranstaltungen war es in größerer Zahl erschienen, den meisten war es zu seinem eigenen Schaden fern geblieben. Desto mehr Beachtung und Zustimmung fand das Fest beim wirklichen Kenner.

Dr. E. Günther

GELSENKIRCHEN Je stärker neuerdings die uns umgebenden Industriestädte in die Speichen greifen, um auf dem Gebiete der Kunst aus dem Stadium der Entwicklung zu nachahmenswerter Höhe zu gelangen, desto intensiver heißt es auch in unseren Mauern schaffen, daß die ansässige Bevölkerung ein gut Teil von dem naheliegenden Begehrenswerten mitbekommt. Erfreulicherweise lassen sich die städtischen Körperschaften mehr denn je von dieser Erkenntnis leiten, wenn sie durch großzügige Unterstützung hochwertige Konzertdarbietungen ermöglichen. Die Notlage, über kein eigenes Orchester zu verfügen, wies sie während des verflossenen Winters auf das Dortmunder Philharmonische und Bochumer Städtische Orchester. Beide Instrumentalkörper wechselten sich gelegentlich der geplanten Aufführungsabende ab und warben eine große Verehrerzahl, auch aus den Industriearbeiterkreisen, die in der Stadthalle wiederholt ihren Dank für die gebotenen Schätze bekunden konnte. Die Dortmunder traten unter Konzertmeister Schmidt-Reinecke, die Bochumer unter Kapellmeister Schulz-Dornburg mit Sinfonien und anderen bedeutenden Werken von Brahms, Mozart, Haydn, Händel und Bach höchst erfolgreich vor die Öffentlichkeit. Besondere Anziehungskraft wohnte den von Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg eingerichteten Einführungsabenden inne, die dem Publikum die Entwicklung der Instrumentalmusik von Bach bis zu den Romantikern klarlegten und ihm das Verständnis der in den Volkssinfoniekonzerten vorgetragenen Orchesterwerke erleichterten. Solistisch standen hier, sowie in Kammermusikabenden H. Lißmann (Leipzig), Frau Dr. Rosenthal (Leipzig), Prof. Pembaur, Eva Hauptmann-Bernstein, Ilonka v. Pathy und Hans Schulz-Dornburg im ersten Treffen. Letzterer wirkte neben Cläre von Conta und Erna Fischbach während der Mahlerfeier mit, die unter Rudolf Schulz-Dornburgs Orchesterleitung durch die erstmalige Wiedergabe der Auferstehungssinfonie zum Höhepunkt der städtischen Sinfoniekonzerte wurde. Als wertvolle Vokalklangkörper hatten sich der Musikvereins- (Rich. Jopke) und Storsbergchor (Storsberg) zur Ausführung des chorus mysticus eingegliedert. Nicht unerwähnt und zuletzt lobend bedacht bleibe das Wirken beider arbeitsfreudigen, gemischten Chöre für die Wiedergabe klassischer Oratorien und die besondere Pflege des a-capella-Gesanges.

M. Voigt

BAD GODESBERG A. RH. Ein im Aufblühen begriffenes Badestädtchen, am herrlichen deutschen Rhein gelegen, versucht es, das durch die Auflösung des Bonner städtischen Orchesters ins Stocken geratene musikalische Leben neu zu beleben. Der Spiritus rector der mit dem 1. Godesberger Musikfest (24.—26. Juli 1920) einsetzenden Bewegung dürfte der Kurkapellmeister Michael Taube sein. Er gab die Anregung zur Gründung der „Konzertgesellschaft", und er war es, der den Plan faßte, das 3tägige Festkonzert zu geben. Der erste Abend sah den dreißigjährigen Schüler von Prof. Teichmüller (Leipzig), Dr. Neitzel, Prof. Strässer und Prof. Abendroth (Köln) am Pult. Er dirigierte die F-dur-Symphonie Brahms, die C-moll-Symphonie Beethovens und mit Prof. Gustav Havemann als Solist, desselben Meisters Violinkonzert. Ist Taube auch ein wenig Schaudirigent, so verbindet er doch tüchtiges, technisches Können mit großem Stilgefühl und wahrem Empfinden der ethischen Werte der Tonschöpfung, die er plastisch zu gestalten versteht. Er leitete das mit ihm nicht allzu vertraute Gürzenich-Orchester mit großer Umsicht und anfeuerndem Eifer. Am besten gelang ihm das Violinkonzert, das Prof. Havemann mit sicherer Beherrschung des Violinpartes spielte, wenn auch in der großen Solokadenz das Thema markanter hätte hervorgehoben werden dürfen.

Am zweiten Abend spielte das Kölner Gürzenich-Orchester unter seinem Dirigenten Prof. Hermann Abendroth, und es war auffallend, wieviel exakter und vertrauter es seinem Stab folgte. Abendroth erscheint als Fertiger. Leider hatte er ein etwas zu umfangreiches Programm aufgestellt: Webers „Oberon-Ouverture" — ich habe sie noch nie so exakt rhythmisch und poesievoll dynamisch gehört — folgte Mozarts Motette „Exultate, jubilate", von Frau Anna Kaempfert (Frankfurt a. M.) mit zartester Tongebung sehr stimmungsvoll gesungen. Hierauf spielte man Haydns Symphonie G-dur Nr. 13. Richard Strauß kam mit „Don Juan" zu Wort. Ich hörte das Werk zum ersten Mal, und ich muß sagen, daß mir niemals eine Tonschöpfung markanter und verständnisgerechter erklang, als das Werk unter Abendroths Leitung. Vier Lieder aus Gustav Mahlers Zyklus „Lieder eines fahrenden Gesellen" zeigten Frau Kaempfert in dem besten Licht. Zum Schluß klagte und jubelte Liszts „Tasso". Wahrlich des Guten zu viel für einen Abend.

Der letzte Abend war der „Kammermusik" gewidmet. Gustav Havemann spielte die A-dur-Violinsonate op. 100 von Brahms und die Kreutzersonate Beethovens, beide Werke mit großer Empfindung und sicherer Beherrschung aller Schwierigkeiten. Anna

Kaempfert sang Brahms- und Schubertlieder und erntete für ihre auf einsamer Höhe lebenden, gesanglich hervorragenden Leistungen neben reichstem Beifall eine Unmenge herrlichster Blumen. Am Flügel waltete Michael Taube seines nicht leichten Amtes und zeigte auch hier, daß er ein feinsinniger Musiker ist, der sich zart und diskret der Violine und dem Gesang unterzuordnen verstand. Leider manirierte er in oft zu stark schauspielerischer Bewegung, und man konnte oft ein Lächeln nicht unterdrücken. Beim Dirigenten und Pianisten fordert man auch ein ästhetisch schönes Bild. Weniger wäre oft mehr gewesen.

Alles in allem verlief das 1. Godesberger Musikfest sehr schön, und die Veranstalter dürfen mit dem erzielten künstlerischen Erfolg zufrieden sein. Wenn sie aber beim 2. Fest wiederum ein Festprogramm mit biographischen Notizen der Mitwirkenden herausgeben, dann mögen sie dem Verfasser derselben vorher eine deutsche Stilistik schenken. Willy Werner Göttig

HANNOVER Die beiden letzten Abonnementskonzerte des Opernhausorchesters standen unter Leitung des bekannten Bremer Kapellmeisters Ernst Wendel, der hier seit mehreren Jahren als beliebter Gastdirigent auftritt. Seine straffe, rhythmische Energie, seine Ruhe und vornehme Art zu dirigieren sind ebenso lobenswert, wie seine Fähigkeit, das Orchester und damit die Hörer zu begeistern. Die Sinfonien in C-Moll von Brahms und E-Moll von Tschaikowsky, Strauß' „Don Juan", Velms „Euryanthen"-Ouvertüre, ein Concerto grosso von Tiorelli sowie eine Bläser-Serenade von Mozart waren die unter seiner Leitung mit restloser Ausschöpfung ihrer Schönheiten zu Gehör gebrachten Werke. L. Wuthmann

OSNABRÜCK Von den bereits in die Sommerzeit fallenden letzten größeren und beachtenswerten hiesigen Konzerten sind bei diesem Rückblick noch folgende zu erwähnen: Das Kosman-Quartett aus Essen a. R. führte sich hier in einem Kammermusikabend höchst vorteilhaft ein und zeigte sich in den Vorträgen der drei Quartette (D-Dur von Haydn, A-Dur von Beethoven op. 18 und G-Moll von Grieg op. 27) als eine erstklassige Künstlervereinigung. — Auch das zweite Volkssinfoniekonzert, das Musikdirektor Max Anton mit dem städtischen Orchester gab, verdient hohes Lob, denn neben der duftigen „Hebriden"-Ouvertüre hörten wir noch Schumanns klassische B-Dur-Sinfonie höchst temperamentvoll und klangschön sowie die vollendete Wiedergabe von Chopins Klavierkonzert durch Otto Wetzel-Bielefeld. — Schließlich gedenken wir noch mit Vergnügen eines Konzerts des Berliner Domchors in der hiesigen Katharinenkirche, bei dem nicht der eigentliche gemischte Domchor mit seinen herrlichen Knabenstimmen, sondern diesmal nur die Quartettvereinigung Germania desselben herrliche Proben ihres unvergleichlichen Könnens im Vortrage lateinischer und deutscher Kirchenmusik bot. Organist R. Prenzler erweiterte das Programm durch entsprechende künstlerisch und feinsinnig ausgeführte Orgelsoli. H. Hoffmeister

Neuerscheinungen

(Besprechungen vorbehalten)

Lucerna, Eduard: „Streichquartett in C, op. 10." Berlin, Raabe & Plothow.

Hauer, Josef: „Der gefesselte Prometheus" für Klavier und Gesang. op. 18. Wien, Kommissionsverlag.

Gagnebin, Henri: „Quatuor en Fa-Mineur." Zürich und Leipzig, Hug & Co.

Butting, Max: „Streichquartett in A-moll, op. 16." München, Wunderhornverlag.

Haas, Joseph: „Deutsche Reigen und Romanzen." Ein Zyklus für Klavier. op. 51. München, Wunderhornverlag.

Hoefnagels, Matthieu: „5 Stimmungsbilder für Klavier." Düsseldorf, Bayrhoffer Nachf.

— Matthieu: „Wiegenliedchen." Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Ebenda.

Liebeck, Ad.: Ein Carl-Hauptmann-Lieder-Zyklus." Zehn Gesänge für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 21. Berthelsdorf im Riesengeb., Phöbus-Verlag.

— Ad.: „Sechs Gesänge" für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 20. Ebenda.

— Ad.: „Fünf Lieder" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 19. Ebenda.

— Ad.: „Melancholie." op. 22 für Klavier. Ebenda.

* * *

Christ-Iselin, W.: „Zur Frage des Cremoneser Geigenlackes." Basel, Verl. Frobenius, 1920.

Werneck-Brüggemann: „Die Liebeslieder an Elisabeth." Cassel, Edda-Verlag, 1920.

Volbach, Fritz: „Die Klaviersonaten Beethovens." Köln a. Rh., Tonger-Verlag, 1919.

Griesbacher, P.: „Bruckners Te Deum", Studie. Regensburg, Pustet-Verlag, 1919.

— P.: „Bruckners Te Deum", Führer. Ebenda.

Güldenstein, G.: „Modulationslehre." Stuttgart, Carl Grüninger, 1917.

Caland, Elisabeth: „Das künstlerische Klavierspiel." Magdeburg, Heinrich Lofars Verlag, 1919.

Capra, Marcello: „Psico-Fisiologia Pianoforte Tobia Matthay." Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1920.

Weimar: „Jahresbericht der Staatlichen Musikschule." 1920.

Zürich: „Textbuch und Festschrift zur XXI. Tagung des Schweiz. Tonkünstler-Vereins." 1920.

Mannheim: „Hochschule für Musik" 21. Jahresbericht.

Kreuz und quer

(Die mit * bezeichneten Notizen sind eigene Nachrichten)

*Aachen. Generalmusikdirektor Dr. Raabe, der neue städtische Musikdirektor, übernimmt mit dem Beginn der nächsten Stadttheaterspielzeit (Mitte September) die Opernleitung. Im Interesse einer gesunden Emporentwicklung des Orchesters zur Erzielung hoher künstlerischer Leistungen erstrebt er die Befreiung des städtischen Orchesters von den Konzertpflichten.

Athen. Beatrice, die Oper eines jungen griechischen Komponisten, Demetrius Mitropoulos, hat hier ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt.

*Berlin. Bernhard Schuster, dessen romantische Oper „Der Jungbrunnen" im kommenden Herbst die Uraufführung am Neuen Theater zu Leipzig erlebt, vollendet in Kürze eine neue Oper „Der Dieb des Glückes", ein Schelmenspiel (nach einem Buche von Richard Schuster). „Der Jungbrunnen" ist auch vom Baseler Nationaltheater zur Aufführung angenommen.

Berlin. Ferruccio Busoni ist als Leiter einer Meisterschule für Kompositionen an die Berliner Akademie der Künste berufen worden.

Berlin. Die Differenzen zwischen den Berliner Musikbühnen und den Orchestermitgliedern, die auf Gehaltsforderungen zurückzuführen waren, sind durch ein Übereinkommen des Verbandes Berliner Bühnenleiter mit der Ortsgruppe des Deutschen Musikerverbandes beigelegt worden. Die Orchestermitglieder werden künftig für das ganze Jahr verpflichtet und erhalten 14 Tage Ferien.

Berlin. Das Philharmonische Orchester wird mit seinem Dirigenten Arthur Nikisch wahrscheinlich schon im September oder Oktober d. J., spätestens im Frühjahr 1921, eine Anzahl Konzerte in England veranstalten. Eine Reihe in musikalischen Kreisen führender englischer Persönlichkeiten hat sich, veranlaßt durch die Festkonzerte des Orchesters in Skandinavien im Frühjahr d. J., an den finanziellen Unterstützer dieser Kunstreise, Herrn Behrens in Berlin, mit der Bitte gewandt, auch eine Reise durch England in die Wege zu leiten. Auch finanziell wollen sich die englischen Kunstfreunde in größerem Umfang an dem sehr kostspieligen Unternehmen beteiligen. Die Philharmoniker wären die ersten deutschen Künstler, die nach Friedensschluß in England konzertieren.

Berlin. Die kürzlich in der Singakademie stattgehabte Versammlung von Mitgliedern und Freunden der Vereinigung zur Förderung deutscher Musik und Musiker beschloß die Gründung einer auf der vorbereiteten Grundlage aufzubauenden und über ganz Deutschland auszubreitenden Vereinigung, die von jetzt ab den Namen „Hilfsbund für deutsche Musikpflege" tragen soll. Nach eingehender Durchberatung der im Entwurf vorliegenden Satzung wurde ihre endgültige Fassung einem Vierer-Ausschuß übertragen, der das Ergebnis seiner Beratung der für September in Aussicht genommenen außerordentlichen Hauptversammlung vorlegen soll.

*Bochum. Dr. Saladin Schmitt, der Intendant unsres Stadttheaters, wird im Einverständnis mit der hiesigen Musik- und Theaterkommission am 1. Januar 1921 seine Stellung verlassen, um einem Ruf als Leiter an das Nationaltheater in Mannheim Folge zu leisten.

*Dessau. „Der Schelm von Bergen", romantische Oper in drei Akten nach dem gleichnamigen R. Fels-schen Schauspiel von Camillo Grans, Musik von Gustav Niehr, ist jetzt in der Neubearbeitung von Arthur Dette im Druck erschienen. Das Werk ist vor ungefähr zwanzig Jahren am Hoftheater in Dessau, wo Gustav Niehr als Hofmusikdirektor wirkte, am Hoftheater in Neustrelitz und am Stadttheater in Erfurt mit großem Erfolge aufgeführt. Niehr, der sehr jung starb, hat die Aufführung seiner einzigen Oper nicht mehr erlebt. Das Manuskript der Oper galt als verloren, ist aber durch Arthur Dette wieder aufgefunden und jetzt durch die Veröffentlichung vor dauerndem Verlust geschützt.

*Essen. Dem Beispiel Bochums folgend, ist man nun auch in der Kruppstadt zur Veranstaltung von Volkssinfoniekonzerten übergegangen. Gleich der erste Abend erbrachte den Beweis, daß man heute in Arbeiterkreisen auf eine große Gefolgschaft rechnen kann. Der durch die Gewerkschaften besorgte Kartenverkauf und der niedrige Eintrittspreis (2 bzw. 1 Mark) waren geeignete Werbemittel.

*Gera. Die Reußische Kapelle veranstaltet in der Zeit vom 1.—3. Oktober dieses Jahres unter der Leitung von Heinrich Laber ein Beethoven-Fest. Solist: Edwin Fischer, Berlin (Klavier); Kammermusik: Gewandhaus-Quartett, Leipzig. Die Aufführung der Oper „Fidelio" ist vorgesehen. Den Abschluß bildet die Neunte Sinfonie.

*Hagen i. W. Im Konservatorium der Musik (Dir.: Otto Laugs), Hagen i. W., fand am 24. Juli der Wettbewerb um den „Otto Laugs-Preis" statt, der aus einem Geldbetrage von 1000 Mark bestand. Zur Aufgabe war gestellt: „Variationen über ein eigenes Thema" op. 6 von E. Kunsemüller und ein selbstgewähltes Präludium mit Fuge aus dem Wohltemp. Klavier von J. S. Bach. Als Gewinnerin ging unter 14 Bewerbern Frl. Karla Winkler aus Langensalza hervor. Eine lobende Anerkennung erhielt Frl. Anneliese Liebe-Harkort aus Harkorten, beide aus der Klavier-Ausbildungsklasse des Herrn Artur Laugs. Als Auswärtiger fungierte im Preisrichterkollegium Musikdirektor Rud. Hoffmann, Bochum.

Köln. Der musikalische Leiter der Kölner Oper Klemperer wurde für den Monat Januar 1921 zur Leitung von 12 Opernvorstellungen am Theatro Liceo nach Barcelona verpflichtet. Zur Aufführung gelangen u. a. „Tristan und Isolde", „Tannhäuser", „Fidelio". Die letzte Oper ist seit 15 Jahren in Spanien nicht mehr aufgeführt worden.

Köln. Das städtische Orchester veranstaltete die nun zur festen Einrichtung gewordenen vier Sommerkonzerte im Opernhaus, die diesmal Beethoven und Bruckner gewidmet waren. Zur Aufführung gelangten von Bruckner drei Sinfonien und das Tedeum, von Beethoven vier Sinfonien, darunter zum Abschluß des Ganzen die Neunte. Alle Werke kamen unter Abendroths Leitung zur besten Geltung. Konzerte und Generalproben waren völlig ausverkauft, das Publikum sehr beifallsfreudig.

Leipzig. Keine billigeren Noten. In weiten Kreisen des Publikums macht sich neuerdings die Auffassung geltend, daß auch im Musikalienhandel in Bälde mit einem Rückgang der Preise für die Noten zu rechnen sei. So sehr dies den Wünschen des Musikverlages selbst entsprechen würde, so muß doch derartigen Auffassungen mit aller Entschiedenheit entgegengetreten und darauf hingewiesen werden, daß dagegen eher mit einem weiteren Steigen der Preise zu rechnen ist, als mit einem Fallen; denn die Papierpreise und die Herstellungskosten (Druck-, Stich- und Buchbinderpreise) sind immer noch im Steigen begriffen, ohne daß schon jetzt ein Stillstand abzusehen wäre. Die Hoffnung auf einen Preisabbau im Musikalienhandel ist also noch in unabsehbare Ferne gerückt.

*Ludwigshafen. Fritz Grunert übertrug man Ende April d. J. die Leitung sämtlicher Konzerte des Pfälzischen Landes-Sinfonie-Orchesters, und es gelangten unter ihm die bedeutendsten Werke von Beethoven, Haydn, Mozart, Brahms, Berlioz, d'Albert, Goldmark, Tschaikowsky, Strauß, sämtliche Wagner-Konzertbearbeitungen u. a. m. zur Aufführung. Die Presse rühmt allgemein Grunerts Stilreinheit, Gestaltungsvermögen, die wohltuende Sparsamkeit seiner Dirigierbewegungen, sein starkes leidenschaftliches Temperament und die Unabhängigkeit von der Partitur.

München. Das Staatsministerium für Unterricht und Kultus hat mit Wirkung vom 16. September an Felix Berber-München als Lehrer für Geige, Kammermusik und Orchesterübungen und Walter Lampe-München als Lehrer für Klavier an die Akademie der Tonkunst in München berufen und ihnen zugleich auf die Dauer ihrer Wirksamkeit an der Anstalt den Titel eines Professors verliehen.

München. Eugen d'Albert hat eine neue Oper beendet. Sie heißt „Sirocco". Der Text stammt von Leo Feld und Carl M. Lewetzow. — Der frühere Münchener Intendant Clemens v. Frankenstein hat

eine neue dreiaktige Oper geschrieben: „Litaipo". Text von Rudolf Lothar. Die Uraufführung findet im Hamburger Stadttheater statt.

Parma. Ein Riesendenkmal zu Ehren Verdis ist in Parma enthüllt worden. Das Monument besteht aus einer großen kreisförmigen Bogenhalle, deren vordere Pilaster mit Statuen, die die bekanntesten Figuren aus Verdischen Opern darstellen, geschmückt sind. Im Mittelpunkt der Exedra erhebt sich eine Art von gewaltigem Altar aus Granit, dessen vordere Breite ein Bronzerelief einnimmt, worauf die Krönung des Meisters durch den Genius der Musik dargestellt ist. Das Monument ist gekrönt von einer Quadriga: Löwen vor den Wagen der Kunst gespannt. Der Entwurf des Denkmals und die Ausführung der Hauptteile stammen von dem Palermitaner Bildhauer Ettore Ximenes; dieser ist auf Grund dieses Werkes zum Ehrenbürger von Parma ernannt worden.

Stuttgart. Der Pianist und Komponist Karl Möskes, der seit 1912 am Stuttgarter Konservatorium für Musik wirkte und bis 1917 zugleich als Dirigent des Stuttgarter Liederkranzes tätig war, ist an schwerer Nervenkrankheit gestorben; er stand im 52. Lebensjahre.

Verona. Im Antiken Theater begann die Saison mit der Aufführung von Boitos „Mephistopheles" vor etwa 20000 Personen. Blättermeldungen zufolge wurde ein großer Erfolg erzielt.

Wien. Infolge der Orchesterverteuerung, welche die Tagesspesen einzelner Wiener Operettentheater auf 36000 Kronen täglich erhöhte, steht die Umwandlung mehrerer Bühnen in Sprechtheater bevor. Endlich auch einmal eine wohltuende Wirkung der Teuerung!

Theateranekdote

Bekanntlich hatte die berühmte Sängerin Malibran ihre Ausbildung bei ihrem Vater, dem Gesangskünstler und Musikpädagogen Manuel Garcia erhalten. Dieser besaß jedoch einen so heftigen und unverträglichen Charakter, daß sich die Tochter mit ihm völlig überwarf und beide einander viele Jahre nicht wiedersahen. Eines Tages wurde im „Théatre italien" in Paris eine Aufführung der Oper „Othello" mit Garcia als dem Titelhelden und der Malibran als Desdemona angekündigt. Mit gespanntester Erwartung sahen die Zuschauer, von denen viele das Zerwürfnis kannten, diesem Doppelgastspiel entgegen.

Die Malibran sang und spielte so hinreißend wie nie, und ihre Leistung beflügelte auch die des Vaters, so daß Garcia einen „Othello" wie in seiner höchsten Glanzzeit schuf.

Schon nach dem ersten Akte brach ein Beifallssturm aus, der Vorhang rauschte in die Höhe und Desdemona — genau ebenso schwarz im Gesicht wie Othello —, verneigte sich Arm in Arm mit diesem vor dem Publikum. In der seelischen Erregung dieses wundervollen Zusammenspiels hatte sich die Tochter, als kaum der Vorhang gefallen, weinend an die Brust des Vaters gestürzt, ein inniger Versöhnungskuß war getauscht worden, und von dem schwarz gefärbten Gesichte Othellos waren dabei deutliche Spuren auf dem Antlitz Desdemonens zurückgeblieben.

Obwohl dieser Anblick grotesk genug war, so fiel es doch niemand von den Zuschauern ein, darüber zu lachen. Das ganze Publikum — so versichert der französische Theaterschriftsteller Ernst Legouvé, der persönlich dieser Vorstellung beiwohnte —, begriff den Zusammenhang, sein Beifall verstärkte sich bis zur Raserei und in die Begeisterung mischte sich die Rührung über diese seltsame Versöhnung durch die Zaubermacht der Kunst.

Zwei Anekdoten von Händel

Im Jahre 1722 hatte Händel in London die Oper „Ottone" komponiert, worin Francesca Cuzzoni aus Parma, neben Faustina Bordoni aus Venedig damals die berühmteste Sängerin Europas, die Partie der Theophano, der Gattin des Kaisers Otto II., singen sollte. Der schönste Teil dieser Rolle ist die Arie „Falsa imagine". Merkwürdigerweise wollte die eigensinnige und launenhafte Diva gerade diese Arie nicht singen. Dabei hatte sie aber nicht mit dem Meister Händel gerechnet. Kaum hörte er von ihrer Weigerung, so fuhr er sie mit seiner gewaltigen Stimme und den Worten an: „Madame, ich weiß wohl, daß Sie eine kleine Teufelin sind, aber ich werde Ihnen beweisen, daß ich bin Beelzebub, der oberste der Teufel." Dabei packte er sie an, hielt sie mit seiner Riesenkraft zum Fenster hinaus und drohte, sie hinabfallen zu lassen, wenn sie noch ein Wort der Weigerung sprechen würde. Die schreiende und an allen Gliedern zitternde Sängerin versprach in ihrer Todesangst alles, was er verlangte, und versuchte nie wieder gegen Händels Willen Stellung zu nehmen. Daß er recht hatte, sah sie bald ein, denn gerade mit dieser Arie hatte sie den größten Erfolg.

* * *

Im Jahre 1733 wollte eines Tages ein Sänger an der Londoner Oper, ähnlich wie die Cuzzoni, eine ihm von Händel zugedachte Rolle in einer seiner Opern nicht übernehmen. Händel aber fuhr ihn in seiner gewöhnlichen Derbheit mit den Worten an: „Du Hund, muß ich nicht besser als du wissen, was du singen sollst?" Er fügte eine ähnliche Drohung hinzu wie bei der Cuzzoni, und der Sänger war künftig gehorsam. Was würde wohl mit einem Kapellmeister geschehen, der sich heutzutage einem Kammersänger oder einer Primadonna gegenüber ein solches Benehmen erlauben wollte?

Scherzecke

Während des Krieges errang die Braunschweiger Hofoper in Lille mit „Walküre" großen Erfolg. Am nächsten Morgen wollten zwei Sänger die dortige Zitadelle besuchen und baten den Wachthabenden um Erlaubnis, die aber nur der Kommandant erteilen konnte. Dieser erkannte die Künstler sofort, begrüßte sie als Wotan und Hunding sehr freundlich und befahl dem Schreiber, den gewünschten Schein auszustellen. Die Besitzer haben ihn heute noch, denn er lautet: „Den Herren Wotan und Hunding wird hiermit die Erlaubnis erteilt, die Zitadelle von Lille zu besichtigen."

* * *

Der kleine Fritz sitzt mit seiner Mutter im Orchesterkonzert. Mit großem Interesse beobachtet er die Cellisten und Bassisten. Plötzlich wendet er sich zu der Mutter und flüstert: „Gelt, wenn die Männer die Dinger durchgesägt haben, ist's aus?"

* * *

Der Braunschweiger Hofkapellmeister Franz Abt beschleunigte gern, namentlich gegen Schluß der Oper, die Zeitmaße. Als R. Wagner seinen alten Bekannten eines Tages besuchte, wurde ihm zu Ehren „Tannhäuser" gegeben. Am andern Morgen erschien Abt mit mehreren Künstlern zum Abschiede des berühmten Gastes auf dem Bahnhofe, wo ihm der Bayreuther Meister lachend aus dem Wagenfenster noch die Hand reichte mit den Worten: „Auf Wiedersehen! Holen Sie mich aber mit Ihrem Tempo nicht ein!"

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag — Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 17 — *Leipzig, Mittwoch, den 1. September* — 1. Septemberheft 1920

Musik im Feuilleton der deutschen Tageszeitungen

Von Wolfgang Lenk

Das Feuilleton der deutschen Tageszeitungen befindet sich, mit Ausnahme einiger großer Unternehmen, in einem nicht gerade schätzenswerten Zustande. Der Raum unter dem Strich ist in den meisten Fällen beschränkt, der Inhalt dürftig. Die kleineren Zeitungen begnügen sich mit dem fortsetzungsweisen Abdruck eines oft minderwertigen Romanes. Größere Provinzzeitungen bringen in ihrem Feuilleton, neben dieser täglichen Romanspeise, aus den gelieferten Korrespondenzen Beiträge teils unterhaltender, teils belehrender Art. Auch der Kunst wird hier bisweilen ein Plätzchen gegönnt, sei es in Form eines persönlich gehaltenen Gedenkaufsatzes, sei es, was schon seltener geschieht, daß einem aufsehenerregenden Werke, bisweilen auch einer Richtung, Erwähnung oder Besprechung geschieht, endlich gar zu Tagesfragen der Kunst Stellung genommen wird.

Dabei kommt die Musik am schlechtesten weg. In der Regel bilden nur Tageskritiken (von deren Wert und Unwert hier nicht die Rede sein soll) über Opern- oder Konzertaufführungen der betreffenden Stadt den einzigen musikalischen Stoff des Feuilletons der Provinzzeitungen, ja selbst noch der führenden Tageszeitungen unserer Großstädte. Seltener verirrt sich dorthin eine Mitteilung über unsere schaffenden Musiker und Tonkünstler. Tritt dieser Fall ein, ist damit zu rechnen, daß man es mit einem Bekannten der Redaktion zu tun hat. Neuerschienene Musikalien oder Bücher über Musik werden so gut wie nicht bekanntgegeben. Äußerungen und Stellungnahme zu musikalischen Tagesfragen künstlerischer oder sozialer Art finden sich verschwindend wenig. Allenfalls die Ankündigung der neuesten Operette — mag es sich dabei um die Ausgeburt des Unsinnes handeln — wird den Lesern sicher nicht vorenthalten.

Nur wenige große deutsche Zeitungen pflegen ein ausgedehntes und gutes Feuilleton. Es sind hier in erster Linie zu nennen: Die „Vossische Zeitung", die „Tägliche Rundschau", das „Berliner Tageblatt", die „Münchener Neuesten Nachrichten", das „Hamburger Fremdenblatt", die „Frankfurter" und die „Kölnische Zeitung", die „Leipziger Neuesten Nachrichten", „Leipziger Zeitung" usw., sowie eine Reihe führender sozialistischer Tageszeitungen. Aber auch unter diesen läßt das Feuilleton in bezug auf musikalische Aufsätze und Nachrichten zu wünschen übrig. Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß die „Frankfurter" und die „Kölnische Zeitung" wenige musikalische Nachrichten bringen, daß hier Aufsätze über musikalische Tagesfragen kaum veröffentlicht werden.

Bei dem außerordentlichen Interesse, das in Deutschland für Musik im allgemeinen, insbesondere aber für Opern und Konzerte besteht, bei einer bis in die kleinsten Städte und Flecken ausgebreiteten regen Musikpflege mutet es sonderbar an, daß die Tagespresse ihre Leser in dieser Beziehung so wenig befriedigt, ja vernachlässigt.

Tageskritiken über stattgefundene Opern- und Konzertaufführungen allein genügen nicht; sie interessieren nur den kleinsten Teil der Leser. Dazu ist unsere heutige Musikkritik allgemein noch nicht so entwickelt, daß sie der Leserschaft förderlich sein kann. Besonders ist dies der Fall, wenn in sozialistischen Zeitungen, wie dies in letzter Zeit häufig geschieht, die Musikkritik mit der Politik verknüpft wird.

Den führenden großen Tageszeitungen müßte es ein leichtes sein, der Musik im Feuilleton mehr Raum zur Verfügung zu stellen. An guten Mitarbeitern wird es nicht fehlen. Die erhöhten Kosten für Honorare dürfen bei den noch anzuführenden Werten, die dadurch geschaffen werden, keine Rolle spielen.

Die Tageszeitungen unserer Großstädte sowie die mittleren Tagespressen müßten den Raum eines nur unterhaltenden Beitrages im Feuilleton der musikalischen Berichterstattung zu Liebe opfern. Selbst den kleinen Dorfanzeigern dürfte es nicht schwer fallen, ein- bis zweimal wöchentlich einige musikalische Nachrichten zu bringen.

Die Vernachlässigung der musikalischen Berichterstattung in der Tagespresse ist, mit Ausnahme der erwähnten wenigen großen Zeitungen, nicht von der Hand zu weisen.

Einen Teil der Schuld hieran tragen die Herausgeber, die dem Feuilleton zu wenig Raum gewähren, den anderen Teil die verantwortlichen Redakteure, denen oft weiteres musikalisches Verständnis fehlt.

An großen Zeitungen ist dem Feuilletonredakteur ein besonderer Musikredakteur beigegeben. Aber auch die Macht dieses Musikredakteurs ist begrenzt. Der Feuilletonredakteur wird ihm im allgemeinen nicht soviel Raum zubilligen, als dieser zur Ausgestaltung des musikalischen Teiles für nötig erachtet. In diesem Falle wird es von Vorteil sein, wenn der Feuilletonredakteur nicht nur Literatur- und Kunstwissenschaftler ist, sondern auch musikalische Befähigungsnachweise erbringen kann. Diese Forderung sollte an den Zeitungen unserer Großstädte und den mittleren Tagespressen bei Anstellung eines Feuilletonredakteures besonders berücksichtigt werden.

Wir haben in Deutschland eine rege und ausgebreitete Musikpflege, wie sie kein zweites Land aufzuweisen hat. Aber trotz dieser Tatsache liegt die allgemeine musikalische Bildung unseres Volkes noch sehr im argen. Der Gassenhauer, der Schlager der neuesten, schlechtesten Operette verbreitet sich mit beängstigender Geschwindigkeit, um geradeso schnell der Melodie eines anderen Machwerkes der musikalischen Schundliteratur wieder das Feld zu räumen. Die Gefahren, welche die Schundmusik birgt, lassen sich nicht ermessen. Sie tötet langsam den g u t e n musikalischen Geschmack und entfremdet dem Volk die wahre Musik. Und doch ist der Wille, gute Musik zu hören, die Erkenntnis ihrer Notwendigkeit, der Hunger nach g u t e r Musik im Volke vorhanden. Es gilt nur die Wege zu zeigen, die dahin führen. Der Versuch wird sich reichlich lohnen. — Die Musikzeitungen allein können hier nur zum Teil helfen, da sie zunächst nur demjenigen etwas bieten, der mit dem Wesen der Musik näher vertraut, der selbst praktisch tätig ist. Doch müssen auch unsere Musikzeitungen in dieser Hinsicht etwas nachgeben und Aufsätze veröffentlichen, die selbst dem weniger musikalischen Leser und dem Laien einen Fingerzeig geben können, wie der Weg zur M u s i k zu finden ist.

Die Hauptarbeit jedoch fällt in dieser Hinsicht den Tageszeitungen zu. Sie müssen im Feuilleton in populärer Art das Volk der Musik näherbringen. In anerkennenswerter Art geschieht dies z. B. im Feuilleton der „Leipziger Zeitung".

Die Musik ist ein Erziehungsfaktor von ungeheurer Tragweite. Die Tagespresse kann und muß durch die musikalischen Nachrichten an dieser Erziehungsarbeit mitwirken.

Zum mindesten kann eine Tageszeitung die neuesten Musikalien und Bücher über Musik regelmäßig anzeigen. Kurze und sachliche Essays über musikalische Bildungsfragen in das Feuilleton einzustreuen, bereitet keine Schwierigkeiten. Gedenkaufsätze über große Musiker dürften überhaupt nicht zu vermissen sein. Zu Schillers hundertstem Todestage fehlte sicher nicht in der kleinsten Tageszeitung ein Aufsatz über die Bedeutung des Dichters. Noch in diesem Jahre kann Deutschland den 150. Geburtstag seines größten Musikers feierlich begehen. — Wie viele Tageszeitungen werden daran unbekümmert vorübergehen? —

Ist es nicht beschämend, daß die Anzeigen neuer, ernstzunehmender Werke der Musikliteratur dem Leser der Tageszeitungen vorenthalten werden, hingegen diese Blätter bis hinab zum zweimal wöchentlich erscheinenden „Boten von Michelsheim" berichten, daß dieser oder jener Herr eine neue Operette oder Posse „komponiert" hat, die in Berlin mit ungeheurem Erfolg bereits zum 150. Male aufgeführt worden ist?

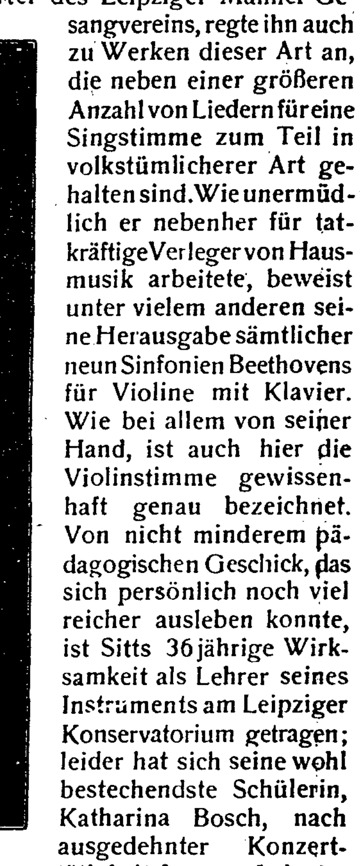
Die musikalische Berichterstattung im Feuilleton der Tageszeitungen muß in Zukunft bedeutend mehr gepflegt werden; Aufsätze genannter Art müssen mindestens häufiger in der mittleren Tagespresse erscheinen. Nicht zu vergessen sind ständige Hinweise auf kommende g u t e musikalische Aufführungen. Eine weitere Vernachlässigung der Musik im Feuilleton bedeutet eine Schädigung der Volksbildung, ist endlich eines musikalischen und musikliebenden Volkes, wie des deutschen, unwürdig.

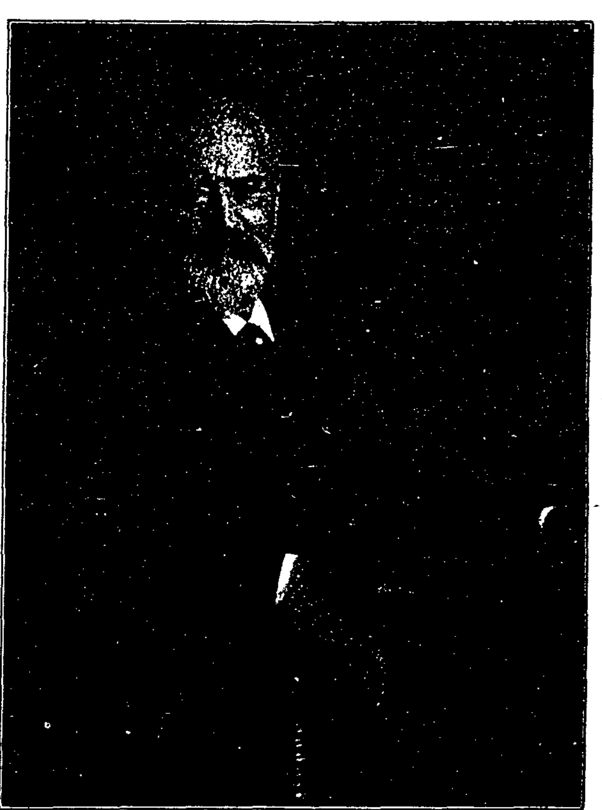
Hans Sitt

Zu seinem 70. Geburtstag, am 21. September 1920

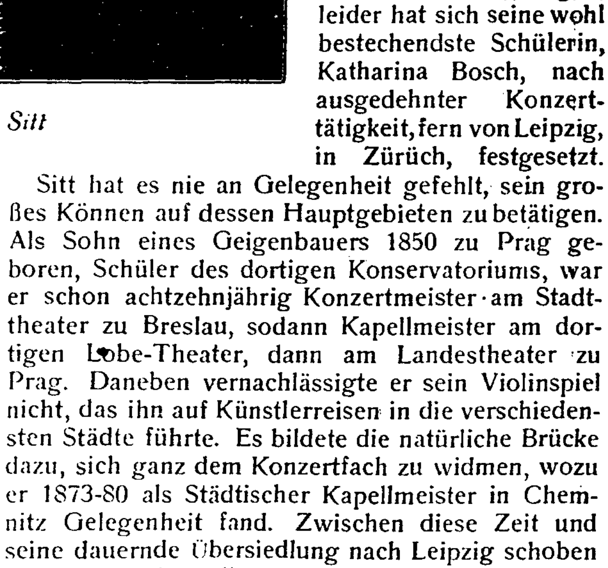
Von Dr. Max Steinitzer, Leipzig

Und nennt man die besten Namen, so wird auch der meine genannt," kann Hans Sitt als deutscher Musiker von sich sagen, der nach vielseitiger Betätigung heute noch in voller Rüstigkeit als ältester Lehrer des Violinspiels, Studienrat und Leiter des Schüler-Orchesters am Leipziger Konservatorium wirkt. — Die weiteste Verbreitung genießt sein Ruf als des Verfassers zahlreicher violinpädagogischer Werke und Ausgaben. Von den ersten anregenden Vortragsstücken bis zur Bewährung in Virtuosenaufgaben des Konzertsaals, auf sämtlichen Stufen des häuslichen und öffentlichen Musizierens begleiten seine Kompositionen und Bearbeitungen den heranreifenden Klavierspieler. Die ersteren, stets von gesunder Empfindung für Wohllaut und fließende Melodik getragen, nach den edlen Überlieferungen der aufbauenden Zeit unserer Tonsetzkunst mit Temperament und Geist gearbeitet, gipfeln über einer großen Reihe von Heften einzelner Vortragsstücke in drei Konzerten für das Instrument, D-Moll, A-Moll und D-Moll. Daneben schuf Sitt auch Schülerkonzerte, Konzertinos zur dankbaren und lohnenden öffentlichen Bewährung von erreichten Teilstufen der Virtuosität. In aller Hände sind seine Bearbeitungen: „Meister des Violinspiels", bei Peters, und „Album moderner Meister", bei Schuberth erschienen. Besonders wer mit neudeutscher Musik von jener Art viel geplagt ist, die womöglich überhaupt kein Thema aufstellt, sondern schon im ersten Takt mit der plan- und ruhelosen „Durchführung" eines Motiv-Fetzchens beginnt, Sätzen, nach deren Beendigung man über Zeitmaß, Ton- und Taktart erst freundliche Auskunft erbitten muß — also gemarterte Ohren werden doppelt die Wohltat empfinden, die Sitts romantische Art mit dem Vortrag der harmonisch-vornehm begründeten Ausspinnung und Steigerung eines gewählten, ausdrucksvollen, melodischen Themas gewährt. Auch für die Nachbarinstrumente, Viola und Cello, schrieb Sitt Wertvolles, für Cello sogar ein Konzert in A-Moll. Seine Betätigung als Männerchordirigent, wie heute noch als rühmlich bewährter des Leipziger Männer-Gesangvereins, regte ihn auch zu Werken dieser Art an, die neben einer größeren Anzahl von Liedern für eine Singstimme zum Teil in volkstümlicherer Art gehalten sind. Wie unermüdlich er nebenher für tatkräftige Verleger von Hausmusik arbeitete, beweist unter vielem anderen seine Herausgabe sämtlicher neun Sinfonien Beethovens für Violine mit Klavier. Wie bei allem von seiner Hand, ist auch hier die Violinstimme gewissenhaft genau bezeichnet. Von nicht minderem pädagogischen Geschick, das sich persönlich noch viel reicher ausleben konnte, ist Sitts 36jährige Wirksamkeit als Lehrer seines Instruments am Leipziger Konservatorium getragen; leider hat sich seine wohl bestechendste Schülerin, Katharina Bosch, nach ausgedehnter Konzerttätigkeit, fern von Leipzig, in Zürich, festgesetzt.





Hans Sitt



Sitt hat es nie an Gelegenheit gefehlt, sein großes Können auf dessen Hauptgebieten zu betätigen. Als Sohn eines Geigenbauers 1850 zu Prag geboren, Schüler des dortigen Konservatoriums, war er schon achtzehnjährig Konzertmeister am Stadttheater zu Breslau, sodann Kapellmeister am dortigen Lobe-Theater, dann am Landestheater zu Prag. Daneben vernachlässigte er sein Violinspiel nicht, das ihn auf Künstlerreisen in die verschiedensten Städte führte. Es bildete die natürliche Brücke dazu, sich ganz dem Konzertfach zu widmen, wozu er 1873-80 als Städtischer Kapellmeister in Chemnitz Gelegenheit fand. Zwischen diese Zeit und seine dauernde Übersiedlung nach Leipzig schoben sich zwei Jahre, die er zu Nizza als Leiter eines

von Baron Derwies unterhaltenen Privatorchesters zubrachte. Seit 1882, also bisher 38 Jahre lang, weilte er dann in Leipzig, wo er sofort tatkräftig einer ständigen Hauptfrage des dortigen Musiklebens, der Durchführung einer zweiten Sinfoniekonzert-Gemeinschaft, nähertrat und im Kristallpalast „populäre Konzerte" leitete, deren Spielfolgen ebenso wie später die seiner Lehrergesangvereins-Abende sich durch Geist in der Auswahl und Zusammenstellung auszeichneten. Auch als Solist ließ sich Sitt dort hören. Schon im folgenden Jahre wurde er als Bratschist Mitglied des Gewandhaus-Quartetts und wirkte in diesem mit Brodsky, Hans Becker und Julius Klengel zusammen. Abermals ein Jahr später übernahm er dazu noch von Herzogenburg den Leipziger Bachverein, den er achtzehn Jahre lang leitete. Auch die Altenburger Singakademie und die Abonnementskonzerte der dortigen Hofkapelle dirigierte Sitt in dieser, außerdem noch durch die Tätigkeit am Konservatorium und für seine mannigfachen Verleger künstlerisch beispiellos fruchtbaren Zeit. In all dieser äußeren Unrast steht als innerlich ruhender Pol das unbeirrbare Festhalten einer starken künstlerischen Gesinnung im Größten wie im Kleinsten, im Verein mit der glücklichen Gabe unversiegbarer Arbeitsfreudigkeit und einem in solcher Fülle verschieden gearteter Aufgaben stauenswertem Geschick, überall aus dem Gegebenen das Bestmögliche zu machen; den Geist des Echten und Edlen hochzuhalten, ohne die sich willig unterordnenden Elemente niederzudrücken und „klein zu machen"!

Übersicht über die geschichtliche Entwicklung der Militärmusik

Von Dr. Kurt Kreiser

Neben der hohen musikalischen Kunst, welche berufen ist, in Tönen Ausdruck dafür zu finden, was die Menschen in tiefster Seele bewegt, ging zu allen Zeiten eine zwar nicht ganz so wertvolle, aber doch auch wichtige Gebrauchsmusik her, deren Aufgabe es war und immer bleiben wird, dem Menschen bei seiner beruflichen Tätigkeit Belebung, Aufmunterung und Erleichterung zu schaffen. Dahin gehören z. B. die sogenannten Arbeitslieder, die durch ihre Rhythmen in die planlose Bewegung so mancher geisttötenden, mechanischen Arbeit Gliederung und Einteilung bringen. Dadurch werden die zu machenden Bewegungen in betonte und unbetonte unterschieden, was wiederum die Körperkräfte sparen hilft. Ein Beispiel wird das schnell verständlich machen. Sollen z. B. die Matrosen die Segel reffen oder das Ankertau ziehen, so werden sie viel Kraft sparen, wenn sie das in genauer rhythmischer Einteilung tun, wozu sie ein im geeigneten Rhythmus stehendes Liedchen singen. In so manchem anderen Beruf gibt es ähnliche Gelegenheiten (Bauern beim Dreschen usw.), und was ist es schließlich anderes, wenn das Militär seine Marschbewegungen in bestimmtem gleichen Rhythmus ausführt, welchen ein Musikstück, der gesungene oder gespielte Militärmarsch, angibt. Die belebende, befeuernde Wirkung einer straffen Marschmusik hat ja jeder, selbst der nicht unmittelbar Beteiligte, am meisten aber der Ermüdete und Schlappe, an sich selbst erfahren, so daß sie keines Beweises bedarf.

Die Möglichkeit der Steigerung des Lebensgefühles, des Mutes, der Lust durch die Musik ist besonders bei kriegerischen Anlässen schon von den Völkern des Altertums, sogar bei den Naturvölkern ausgenutzt worden. Ehe es Instrumente gab, auf denen Melodien gespielt werden konnten, wendete man einfache Schlagwerkzeuge an, die wenigstens die Gebung eines Rhythmus ermöglichten, oder aber die Singstimme, das allerälteste Musikinstrument. Die Spartaner sollen unter den Gesängen des Castor und Tyrtäus in den Kampf gezogen sein. Bei den Griechen wurden die taktischen Bewegungen des sogenannten „Pyrrhischen Tanzes" zur Erzielung von Disziplin angewendet. Militärische Musik auf Blasinstrumenten besaßen schon die Römer. Das Cornu war ein mit einem einfachen, rohen, weitgebauten Waldhorn zu vergleichendes Instrument. Tuba und Buccina waren zwei durch die Form unterschiedene Arten von Trompeten. Die alten Germanen hatten um diese Zeit nur Tierhörner. Auch einfache Pfeifen und Flöten kannten die Römer für den militärischen Gebrauch. Die alte Musik war einstimmig und hauptsächlich für die Signalgebung gedacht. Zusammen wurden die Instrumente zur Erregung von Lärm, der die Feinde schrecken sollte, verwendet. Ein geordnetes Zusammenspiel ist nicht anzunehmen, denn die Musik mit mehreren selbständigen Stimmen entwickelte sich erst vom 10. bis 14. Jahrhundert, wo dann auch erst die Entwicklung der Notenschrift die genaue Aufzeichnung ermöglichte.

Die im alten römischen Heere dienenden Musiker standen im Offiziersrang und waren steuerfrei; später zur Kaiserzeit sank ihr Ansehen. Als nicht mehr im festen Dienstverhältnis Stehende galten sie Schauspielern und Gauklern gleich, mit Ausnahme der bei der Flotte dienenden Flötenbläser,

welche den Takt zum Rudern zu geben hatten. Diese waren zwar Sklaven, aber Staatssklaven. Das geringe Ansehen und die Rechtlosigkeit der Militär-, überhaupt der Musiker dauerte bis ins Mittelalter, wo das Kriegswesen eine Umwälzung erfuhr, bei welcher das Rittertum mit seinen dem Fußvolk übergeordneten Reiterheeren zu hervorragender Geltung gelangte und damit zugleich die Heeresmusiker. Die sogenannten „Hof- und Feldtrompeter und Heerpauker", die sich in großen Verbänden (Kameradschaften) einten, gewannen zur Auszeichnung manches kaiserliche Privileg. Zum Beispiel durften nur sie allein Blechinstrumente (Trompeten) benutzen, während dies den Stadtpfeifern und -zinkenisten — den damaligen Zivilmusikern — streng verboten war. (Der Name Zinkenist stammte von einem trompetenähnlichen Holzblasinstrument.) Das Trompetenblasen und Paukenschlagen wurde in den kaiserlichen Urkunden als „adlige, ritterliche, freie Kunst" bezeichnet. Das Trompetenblasen wird nach 1795, wo das Hof- und Feldtrompeter- und Heerpaukerwesen schon wieder im Erlöschen war, auf dem Titel eines bekannten Lehrwerkes als „heroisch", bezeichnet. (J. E. Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst.) Die Pauken galten als Ehrenzeichen und wurden erobert, genau wie die Fahnen als Trophäen in Kirchen und Zeughäusern aufgehängt. Von allen deutschen Fürsten war der Kurfürst von Sachsen vom Deutschen Kaiser zum Oberherrn der Kameradschaften ernannt, und in Dresden war der Sitz der Leitung aller dieser Angelegenheiten. Die Dresdner staatlichen und städtischen Archive enthalten daher viele Urkunden zur Geschichte der militärmusikalischen Dinge.

Die Heerestrompeter benutzten Naturtrompeten ohne Tonlöcher, denn erst im Jahre 1770 wurde von Kälbel in Petersburg das Klappenhorn, 1801 von Weidinger in Wien die Klappentrompete (zwei Ventile) erfunden Ein drittes Ventil fügte 1830 Müller in Mainz dazu. Die Zugposaune wird zwar schon 1511 bei Sebastian Birdung (in der Schrift: „Musica getutscht") genannt, kommt aber erst in neuerer Zeit bei den eigentlichen Militärmusikchören in Anwendung.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts kommen die Handfeuerwaffen mehr und mehr in Gebrauch (die allererste Verwendung soll in der Schlacht bei Grecy, 1346, stattgefunden haben). Es erhielt damit das militärische Fußvolk wieder erhöhte Bedeutung, was auch die militärmusikalische Seite beeinflußte. Zur Erzielung des Gleichschrittes wurde nach dem Rhythmus von Trommler- und Pfeiferchören marschiert. Die Militärtrommel, d. i. die heute als kleine bezeichnete, hatte in alten Zeiten, noch bis in den Dreißigjährigen Krieg (1618—1648), einen hohen Zylinder, meist aus Holz. Dieser wurde allmählich immer niedriger, nachdem man vom Holz zum Messing überging. Im Jahre 1729 führte man in Sachsen offiziell die messingenen Zylinder ein, während die bayerische Armee erst 1806 folgte. Die heutigen flachen Trommeln mit dem ganz erniedrigten Zylinder und dem durch Schrauben befestigten Ring, welcher das Fell spannt, wurden in Sachsen 1879 eingeführt, in Preußen schon 1855. Vor dem Schraubenring befestigte man das Fell mit Schnüren. Die große oder türkische Trommel kommt erst bei den späteren Musikkorps zur Verwendung. Da es keine stehenden Heere gab, werden die Spielleute wohl auf die Zeit von Feldzügen in Sold genommen worden sein. Ganz ausgeschlossen ist es nicht, daß außer den dienstlich verwendeten Trommlern und Pfeifern und auch Signaltrompetern ebenso auch schon andere Musiker sich in „Banden" (wie der Ausdruck früher und auch jetzt noch im Auslande für Musikchöre in Gebrauch war) auf eigene Faust den Heereszügen anschlossen, um, wie die Handwerker und Marketender, ihr Geschäft dabei zu machen. Eichhorn teilt in seinem interessanten Buche „Militarismus und Musik" (1909) mit, daß auf einem alten Holzschnitt, welcher Maximilian I. mit seiner Flotte darstellt, eines der Schiffe Landsknechte mit Trommlern und Pfeifern zeigt, im Hintergrunde aber außerdem einen Chor von Zinkenisten, Posaunisten und Schalmeibläsern. Solche „Musikbanden" standen dann außer militärischer Gerichtsbarkeit und militärischem Sold.

Nach dem Dreißigjährigen Kriege traten neue Staatsformen ins Leben, die nunmehr durch stehende Heere gestützt wurden. Erst bei den stehenden Heeren beginnt sich nun eine geregeltere Militärmusik anzubahnen, was natürlich auch mit der fortgeschrittenen Entwicklung der Musik überhaupt zusammenhängt. (Geburt und Entwicklung der Gattung Oper seit 1600. Erfindung der für die Oper nötigen klangcharakteristischen Instrumente.) Bei der Infanterie, dem Kern der Heere, kommen die Hoboistenchöre auf. Das sind Vereinigungen von Bläsern der Schalmeiinstrumentenfamilie, im Diskant (hohe Stimme): Oboebläser und im Baß (tiefe Stimme): Schnarrwerkbläser. Schnarrwerk war ein Vorgänger des heutigen Fagottes. Berühmte zeitgenössische Komponisten, wie der Opernkomponist Lully in Paris (1632 bis 1687) und Philidor der Ältere (bis 1679), komponierten schon eigens für die Hoboistenchöre bestimmte vierstimmige Märsche. Eichhorn zitiert einen Brief des zu seiner Zeit hochberühmten Opernkomponisten Keiser (1674—1739), der von der damaligen Militärmusik, für die er die im Briefe genannten Kompositionen schrieb, einen guten Begriff gibt. Er lautet: „Übersende hierbei mit allem Respekt

zwei Suiten vor[1]) acht Bassones[2]), so ich vor wenigen Tagen erst komponiert. Wenn die Leute alle auf diesem Instrumente so exerziert wären, tut solche Harmonie einen besonderen Effekt. Die beiden Bassonisten unter Ihrer Bande haben mir die beste Satisfaktion gegeben, und wenn selbige es à propos finden möchten, dergleichen Schnarrwerk Serenissimum hören zu lassen, müßten gedachte beide Bassonisten von dero Regiment dabei sein. La chasse und ein Grenadiermarsch dürften I. D. bei gutem Humeur vielleicht kontentieren. Der König von Dänemark hat acht solche Bassons und Bassoneten bei seiner Grenadiergarde, welche überaus gravitätisch und angenehm zu hören."

Bei der Reiterei waren, wie wir wissen, die „Hof- und Feldtrompeter" und „Heerpauker" schon seit der Ritterzeit in Verwendung. Auch nach dem Dreißigjährigen Kriege blieben sie bei der Reiterei. Es ist interessant, daß die Pauken stets ausschließlich der Reiterei verblieben. Sie wurden dort sogar als Auszeichnung betrachtet, wie aus dem allerdings viel später, 1872, herausgekommenen Erlaß zu ersehen ist, nach welchem dem Königl. Sächs. Gardereiter-Regiment das Recht verliehen wird, Pauken halten zu dürfen. Der Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen (1656—80) wich als Ausnahme von der üblichen Reitermusik ab dadurch, daß er für seine berittenen Truppen auch die zuerst nur für die Infanterie reservierten Hautboisten (Holzbläser) einführte. Noch befremdlicher ist es aber, was vom berühmten Champagne-Regiment des französischen Prinzen Condé berichtet wird. Dort spielten nämlich im Jahre 1647 zur Anfeuerung der Soldaten beim Sturm 24 Violinisten ihre Weisen. Allzu befeuernd dürfte die Wirkung im Freien wohl nicht gewesen sein. Die Stärke der ersten Hautboistenchöre war, wie auch der erwähnte Brief sagt, ungefähr acht bis zehn Mann. Aus dem Jahre 1730 aber wird von der kursächsischen Armee berichtet, daß sie schon ein Musikchor von 29 Mohren besitze. Bei der Feldartillerie wirkten außerdem 20 Dudelsackpfeifer, wie sie die schottischen Regimenter hatten. Es ist dies nebenbei ein Beweis für die schon damals beliebte Ausländerei der Deutschen, besonders der Fürsten. Die guten Kräfte einer Militärkapelle wurden nicht selten mit in den Hofkapellen, also im Theater, verwendet. Noch der Komponist Ludwig Spohr (1784—1859) erzählt in seinen Lebenserinnerungen, daß viele der Mitwirkenden in seiner Kasseler Hofkapelle zugleich Militärmusiker waren. Die Schauspielmusik im sächsischen Hoftheater hatte überhaupt die Kapelle der Leib-Grenadier-Garde in Dresden ganz allein zu übernehmen. In der Oper wirkte dann ausschließlich die Hofkapelle.

[1]) für; [2]) Basson: Vorgänger des Fagottes, wie das Schnarrwerk.

Übrigens sind auch in alten Akten, selbst im 17. Jahrhundert, schon Beschwerden zu finden von Stadtpfeifern gegen die ihr Gewerbe schädigenden Militärmusiker. Der berüchtigte Kampf der beiden Arten von Musikern ist also schon ein altes Lied. Man kann das aus dem früheren Zunftwesen mit seinem Standesdünkel heraus verstehen. Die Stadtpfeiferzünfte hielten ihren Bannkreis fast für heilig. Wer nicht Zünftler war, durfte nicht hineingeraten.

Die Hautboistenchöre hielten sich in ihrer bescheidenen Besetzung ziemlich lange. Nur langsam kamen neu erfundene Instrumente zur Aufnahme. Aus der türkischen Militärmusik, der sogenannten Janitscharenmusik, entlehnte man nach und nach einzelne für das Abendland neuartige Schlaginstrumente: die schon genannte große Trommel, die Becken, die eigentlich chinesischen Ursprungs waren, Schellenbaum und Triangel. Waldhörner, Inventionstrompeten (das sind Trompeten, die vor Erfindung der Klappenventile sogenannte Bögen zum beliebigen Verlängern der Tonröhre einschoben), die 1690 von Denner in Nürnberg erfundenen Klarinetten, alle diese Instrumente kamen sprunghaft und zufällig, nicht systematisch zur Einführung. Die Klarinette erst von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab.

Von sechs Zugposaunen bei der preußischen Reiterei hören wir erst 1813 in einem Bericht in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (Jahrgang 15, 1813, Seite 713). Immerhin hatten vor allen Völkern die Deutschen und Österreicher schon früher die beste militärische Marschmusik. Der große französische Denker Rousseau (1717—74) schreibt, daß die deutschen Bauern als „geborene Musikanten" sich mit Recht im Siebenjährigen Kriege (1756—1763) über die französische Militärmusik mit ihren unreinen und verstimmten Instrumenten lustig machen konnten. Ein uns Heutigen noch sympathisches Stück, der „Alte-Dessauer"-Marsch, war schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo ihn die preußische Armee aus dem piemontesischen Feldzuge mitbrachte, verbreitet und beliebt.

Bis nach den napoleonischen Kriegen, also bis ungefähr 1820, war die deutsche Militärmusik nicht auf größere chorische Wirkung oder gar Massenwirkung berechnet. Die Stärke der Kapellen betrug etwa 20 bis 25 Mann. In Frankreich trat unter Napoleon aus Sparsamkeitsrücksichten sogar ein Rückschritt ein, indem man bei der ganzen Reiterei die Musik abschaffte. Erst 1827 wurde sie durch den Kriegsminister der Restaurationszeit, Tonnere, wieder eingeführt. Eine altrussische Musikspezialität, welche zur Zeit unserer Befreiungskriege nach Deutschland kam, sei hier erwähnt: die berühmte oder besser berüchtigte russische Hornmusik. Von einer größeren Zahl Bläser hatte jeder ein hornähnliches In-

strument, welches nur einen Ton gab. Durch unmenschliche Probenquälerei wurden ganze Musikstücke (Märsche) einstudiert, wobei jeder Bläser natürlich die Stellen mechanisch aufs genaueste gelernt haben mußte, wo gerade der ihm zu blasen mögliche Ton zu erklingen hatte. Es hat dies natürlich mit Musikalität nichts zu tun, sondern ist einfach Dressur. Die Wirkung solcher gut eingefuchster Stücke soll aber mächtig gewesen sein. Etwas Ähnliches, wenn auch nicht mit solchen „eintonigen" Instrumenten, sondern auch die Naturtöne gebenden Signalhörnern waren etwa die Signalistenchöre, wie wir sie bis zum Weltkriege (1914—18) z. B. beim Aufziehen des Dresdner Schützenregiments zur Wachtparade hören konnten. Die erste Zeit nach den Befreiungskriegen brachte große Schwierigkeiten für die Militärmusik mit sich, und zwar insofern, als geeignet ausgebildete Musiker schwer zu bekommen waren. Denn die Aufhebung des Zunftzwanges der Stadtmusici, aus deren Reihen ja vielfach die Militärmusiker in jugendlichem Alter genommen wurden und in die die alten Ausgedienten noch für die Versorgung ihres Alters zurückkehrten, ließ auch die zunftgemäße Ausbildung wegfallen, weshalb sich zunächst das Pfuschertum breit machte. Mit Pfuscherei aber war den Militärkapellen nicht gedient. Als nach Jahren durch den Konkurrenzkampf die wirklichen Talente wieder nach oben kamen, steigerte sich der Wert der musikalischen Leistungen wieder, damit zugleich aber auch ihre geldliche Entlohnung. Dazu fehlten den Regimentern wieder die Mittel. Eine gute Musik wollte man natürlich nicht gern missen, da sie den guten Eindruck einer Truppe entschieden mit bedingt. So kam man auf den Gedanken, lieber an anderen Dingen (Lederbesatz, Tschakostoff, Hufbeschlagfonds u. a.) zu sparen, um das Geld der Musikkasse überweisen zu können. Außerdem traten überall die Offizierskorps unterstützend ein. So kommt es, daß mit Geldhilfe und die dadurch ermöglichte Auswahl tüchtiger Kräfte die Militärmusik in dem Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen, also nachdem die erwähnten Schwierigkeiten überwunden waren, ungefähr bis 1840 einen großen Aufschwung erlebt, der alle vorherige Entwicklung weit überragt. Auch kommt offiziell ein gewisser einheitlicher Charakter in die Besetzung der Kapellen. In den zwanziger bis vierziger Jahren stieg die Musikerzahl bei einigen Regimentern etatsmäßig auf 40 bis 50 Mann, was allerdings bald wieder verändert wurde, indem immer nur 10 bis 20 Musiker etatsmäßig waren und die anderen als Hilfsmusiker angesehen wurden, die von den Offizieren bezahlt wurden. Die Kapellen in Deutschland, Österreich und Frankreich zeichneten sich durch starke Holzbläserbesetzung aus, die den Klang außerordentlich veredelten. Die Klarinetten und Flöten hatten nunmehr ein großes Feld erobert. Man ist erstaunt, wenn man die K o n z e r t b e s e t z u n g einer preußischen Infanteriemusik um 1840 liest: 2 Flöten, 2 Oboen, 4 Fagotte, 2 Kontrafogotte, 1 Serpent (hölzernes Baßinstrument in Schlangenform), 1 Baßhorn, 2 As- und 2 Es-Klarinetten, 16 B-Klarinetten (erste, zweite und dritte), 2 Bassethörner (Altklarinetten), 2 Baßklarinetten, 4 Waldhörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, große und kleine Trommel, Becken, Triangel.

Die M a r s c h b e s e t z u n g zeigt zwar etwas mehr Blech, aber immerhin dürfte der Klang noch sehr weich gewesen sein: 2 Flöten, 2 Oboen, 4 Fagotte, 2 Kontrafagotte, 1 Serpent, 1 Baßhorn, 1 Batyphon, 2 As- und 2 Es-Klarinetten, 10 B-Klarinetten, 2 Flügelhörner in C, 2 hohe B-Trompeten, 8 F-Trompeten, 2 Baßtrompeten in C, 1 Tuba, 3 Posaunen, Schlagzeug wie oben mit Glockenspiel.

Die J ä g e r- und S c h ü t z e n m u s i k war zu dieser Zeit noch mehr der Kavallerie-Blechbesetzung ähnlich. Es überwogen noch nicht die Horninstrumente, sondern die trompetenartigen und die Kraftbässe. Leider wurden in den Infanteriekorps in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die verschiedenen Holzblasinstrumente durch neuerfundene Ventilblechinstrumente teilweise verdrängt, was den Klang ganz allgemein etwas vergröberte. Diese Veränderungen sind mit auf das sonst sehr verdienstliche Wirken des großzügigen Organisators der deutschen, insbesondere der preußischen Militärmusik im 19. Jahrhundert, des „alten Wieprecht" (1802—1872) zurückzuführen. Dieser war von 1838 an Direktor aller Gardemusikkorps, eine Art Generalmusikdirektor. Er machte auch zusammen mit dem Mainzer Instrumentenmacher M o r i t z im Jahre 1835 die Erfindung der Baßtuba, des gewaltigen, grundtiefen Instruments, welches ja auch im Sinfonieorchester Verwendung findet. Er erfreute sich der besonderen Gunst der preußischen Könige und war der Liebling der Berliner, der richtige populäre Militärkapellmeister, der auch von dem Gedanken durchdrungen war, mit Hilfe der Militärmusik auf die Veredlung der Volksmusik hinzuwirken. In einer Denkschrift an den König vom Jahre 1855 schreibt er z. B., „daß die Militärmusik, deren Bedeutsamkeit als Zweig des gesamten Armeewesens außer Frage steht, soll sie anders nicht allein auf den Geist der Truppen, sondern auch auf die Veredlung der Volksmusik Einfluß ausüben, gleich dem Schulwesen in der Armee elementarisch vertreten sein muß. Nur Lehrer, die, begabt mit musikalischem Talent, als Tonkünstler elementarisch gebildet und im Geist ihres künftigen Berufes zu m i l i t ä r i s c h - m u s i k a l i s c h e n Vorgesetzten erzogen sind, werden imstande sein, die Musik der Armee zu dem Ziele zu führen, daß sie in Zukunft trotz unserer

gesetzlich kurzen Dienstzeit der zunftmäßig gelernten Musiker entbehren kann".

Bei seiner Organisation, die der Entwicklung der Militärmusik ihren Stempel aufdrückte, hatte ihm zunächst die Kavalleriemusik am Herzen gelegen, da diese gegen die Infanteriemusik zurückstand. Wir haben schon der Gründe dafür oben gedacht. Persönliche Bekanntschaften mit den Gardekommandeuren verschafften ihm die Möglichkeit, seine Ideen praktisch vorführen zu können, indem er eigens für seine vorwiegend aus Ventilinstrumenten bestehenden Blechbesetzungen komponierte Märsche spielen lassen durfte. Sein Grundsatz war, „daß die Militärmusik auf die Grundprinzipien ihrer Instrumente zu basieren sei". Ein weiteres Verdienst schaffte sich Wieprecht durch die Gründung der einfachen Bataillons-Signalhorn-Musiken, da verstreut liegende Bataillone von der nur beim ersten Bataillon stehenden eigentlichen Regimentsmusik nichts hatten. Eine volle Regimentsjanitscharenbesetzung für die einzelnen Bataillone wäre zu teuer gekommen. Die neuen, in den verschiedenen Gegenden des Landes verstreuten Signalhornmusiken weckten aber entschieden den musikalischen Sinn im Volke, was er ja mit beabsichtigte. Sein Lehrplan, nach welchem er in kurzer Zeit das Können wenig vorgebildeter Leute hob und ganz gut klingende Ensembles zustande brachte, verdient hohe Anerkennung. Wieprecht strebte ferner danach, die verstreuten kleinen Korps zu vereinigen und große Massenwirkungen hervorzubringen. Ein Lieblingsgedanke von ihm waren die heute so genannten „Monstrekonzerte". Vom ästhetischen Standpunkte aus kann man ja dagegen manches einwenden, aber diese Konzerte hatten noch bis zum Weltkriege ihr ziemlich großes Publikum. Wieprechts Biograph Kalkbrenner teilt mit, daß das erste dieser Konzerte im Mai 1838 stattfand, und zwar zu Ehren des in Deutschland anwesenden russischen Zaren Nikolaus I. Es wirkten 1000 Instrumentalisten und 200 Trommler dabei mit. Eine weitere Idee Wieprechts, die bis jetzt segensreich gewirkt hat, war die Einführung der staatlichen Musikmeister-Ausbildungskurse an Konservatorien, die allerdings zu seinen Lebzeiten noch nicht verwirklicht worden ist. Eins seiner großen Verdienste war es weiterhin, daß er immer für die wirkliche militärische Marschmusik sich einsetzte und die von vielen Kapellmeistern über Gebühr gepflegte Salon- und Konzertmusik erst an zweite Stelle gesetzt sehen wollte. Der Marsch ist das eigentliche originale Gebiet für ein Militärorchester, alle andere Musik kann ja nur in zurechtgestutzten Bearbeitungen gespielt werden, und so war Wieprechts Forderung nur zu berechtigt. Er belebte wieder die Pflege der alten berühmten, kraftvollen Militärmärsche: Torgauer, Hohenfriedberger, Fehrbelliner, York-, Koburger, Josias-, Möllendorf-, Pariser Einzugs-Marsch und suchte die bevorzugten Operettenmärsche zu verdrängen. Auch für die zu seiner Zeit wirkliche Militärmärsche schreibenden Komponisten, wie Faust, Golde, Piefke, Voigt — wir Heutigen würden etwa Teike, Blon, Blankenburg, Fučik nennen — trat er ein. Einen großen Triumph feierte Wieprecht im Jahre 1867 auf dem internationalen Wettkampf der europäischen Militärmusik, der gelegentlich der Pariser Weltausstellung ausgefochten wurde. Er trug dabei mit seiner preußischen Gardemusik den ersten Siegespreis über spanische, belgische, französische, russische, holländische, badische, bayerische, württembergische und österreichische Korps davon. Vom Kaiser Napoleon bekam er das Ritterkreuz der Ehrenlegion persönlich überreicht und wurde auch zur Tafel zugezogen.

So hatte sich Wieprecht in vielseitiger Weise um die Entwicklung der deutschen Militärmusik verdient gemacht, und seiner wird immer dankbar gedacht werden. Aus der Geschichte der sächsischen Militärmusik, die im allgemeinen sich nicht sehr von der der preußischen unterscheidet, ist noch einer einschneidenden Maßnahme aus dem Jahre 1849 zu gedenken. Kriegsminister Rabenhorst veranlaßte in diesem Jahre die Aufhebung aller Infanteriemusik. Sie sollte sich nur noch auf Signalistenchöre beschränken. Im Jahre 1867, nach Errichtung des Norddeutschen Bundes, wurde aber jedem der acht in Sachsen bestehenden Linien-Infanterie-Regimenter eine volle Janitscharenkapelle zugeteilt. Dem neu organisierten Schützen-Regiment und den zwei Jägerbataillonen wurden Waldhornistenchöre beigegeben. — Im Jahre 1884 bestanden in Deutschland 360 etatsmäßige Militärmusikchöre (Infanterie 162, Kavallerie 93, Artillerie 54, Jäger 20, Pioniere 20, Marine 3, Kadettenkorps 1, Unteroffizierschulen 7). Vor dem Weltkriege war die Zahl der Militärmusiker auf 18000 gestiegen. Im Kriege selbst vermehrte sich die Zahl noch infolge der in der Heimat neu begründeten Ersatzmusikchöre. Nach dem für Deutschland so unglücklichen Ausgang des Weltkrieges tritt natürlich wieder eine Verminderung der Kapellen ein. Nach einem Erlaß des Reichswehrministers werden nur noch 103 Kapellen zur Reichswehr gehören (43 Infanterie-, 15 Pionier-, 17 Kavallerie-, 14 leichte Artillerie-, 14 Brigade-Nachrichtenabteilungs-Kapellen). Durch das Abkommen von Spa wird die Zahl vielleicht noch geringer.

Immer haben die Militärkapellen — dessen sei zum Schluß noch besonders gedacht — über ihren dienstlichen Obliegenheiten in öffentlichen Konzerten viel zur Verbreitung guter Musik beim größeren Publikum beigetragen. Es ist bekannt, daß selbst Richard Wagner den Militärkapellen Dank wußte dafür, daß diese schon zu Zeiten, wo noch der Kampf der Meinungen um seine Kunst tobte,
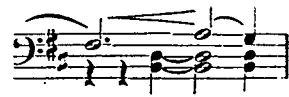
unentwegt in Konzerten seine Musik propagierten. Der Ruhm der deutschen Militärmusik möge durch den denkwürdigen Abschnitt, der infolge der gegenwärtigen politischen Verhältnisse einsetzte, nicht leiden, sondern das Streben nach Höherentwicklung, was unser Überblick in jedem Jahrhundert feststellen konnte, möge den alten Ruhm auch in neuer Zeit mehren.

Franz Liszt: Zweite Ballade H-moll
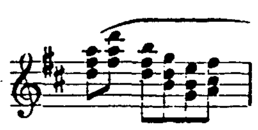
Von Prof. Heinrich Schwartz, München

Der dichterische Vorwurf, den Liszt seiner zweiten Ballade zugrunde gelegt hat, ist nicht bekannt geworden. Ohne Zweifel jedoch hat der Meister, der Mitbegründer der neuen Programm-Musik, in der Schilderung dieser Vorgänge eine bestimmte poetische Idee verfolgt, wenn er uns auch deren Titel verschwiegen hat. Welcher Art sie ist, läßt sich natürlich nicht sagen, und ein Versuch, den Inhalt dieses Tonwerkes auszudeuten, würde vermutlich dasselbe klägliche Resultat ergeben, wie in allen ähnlichen Fällen. Ein jeder würde etwas anderes heraushören. Darum begnügen wir uns mit dem Werke „an sich", das zu den vortrefflichsten der Lisztschen Muse gerechnet werden darf. Es bietet dem Musiker eine nicht minder schöne und dankbare Aufgabe als dem Pianisten. – Wie es bei jeder Ballade sein soll, ist dieses Tonstück eine Vereinigung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, es enthält behagliche Ruhepunkte, spannende Steigerungen und gewaltige Entladungen in reicher Abwechselung, sein romantischer Inhalt führt durch Kampfgefilde und Friedensauen. Ein in wundervoller Melodik sich aufbauendes Thema, eine echt Lisztsche Eingebung bildet den krönenden Abschluß dieses in großen Dimensionen angelegten Tongedichtes. Vom Interpreten wird neben bedeutender technischer Qualität eine erlesene Vortragskunst gefordert, gleichermaßen ausgezeichnet durch sprühendes Temperament wie durch poesiedurchtränkte Tongebung. Aber diese Voraussetzungen sind nur ein Fundament, auf dem eine geistvolle Darstellung aufgebaut werden muß. Hierzu jedoch bedarf es der Persönlichkeit. Spieler ohne persönliche Prägung sind nur Automaten. Und neun Zehntel aller Klavierspieler sind nichts weiter als solche Mechanismen. Die Persönlichkeit allein aber ist es, welche einer pianistischen Leistung künstlerischen Wert verleiht. Fragt man sich, welche faszinierende Gewalt dem unvergleichlichen Spiele Liszts selbst zugrunde gelegen, so ist die Antwort nicht schwer: es war eben die bezwingende Macht seiner überragenden Persönlichkeit gewesen, der gewaltige Geist, der von seiner Erscheinung ausging. Technik und alle anderen Bestandteile vollendeter Vortragskunst mußten gegen diesen triumphierenden Herrscher einigermaßen zurücktreten. Ein geistloser, unpersönlicher Spieler wird mit dem in Rede stehenden Werke nicht viel anfangen können; er wird möglicherweise viel Technik zeigen, manchen „Effekt" herausholen, aber der springende Punkt, die durchgeistigte Erschließung des Tongedichtes wird ihm versagt bleiben. Und diesen Mangel wird der Zuhörer wohl noch mehr fühlen als der Vortragende selbst. Auf jenen wird daher das Tonstück eine nur schwache Wirkung ausüben, deren Ursachen er indes vermutlich der falschen Stelle, nämlich dem Werke zuzuschreiben geneigt sein wird. Wie voreilige Kritiker in solchen Fällen stets zu urteilen pflegen. Aber an dem Werke liegt es diesmal nicht — diesmal ist es die Schuld des Interpreten, wenn das Stück eindruckslos vorüberziehen sollte. Ist es begreiflicherweise ausgeschlossen, dem Werke eine Wiedergabe zu bereiten, wie es durch den Komponisten geschehen wäre, so wird das Streben jedes einsichtigen Spielers darauf gerichtet sein müssen, diesem unerreichbaren Vorbilde so nahe als nur irgend möglich zu kommen. Der Lisztsche Stil, die Lisztsche Darstellungsweise, wie sie zum Teil noch in persönlichen Erinnerungen, zum Teil in den Darbietungen einiger weniger hochbegabter Schüler des Meisters in uns lebt, sind es, welche für den richtigen Vortrag seiner Werke gefordert werden müssen. Darüber jedoch Andeutungen zu geben, dürfte ein unfruchtbares, zweckloses Beginnen sein, nur das lebendige Beispiel, beglückt durch die Gunst der Stunde, kann hierin fördernd wirken. Von den verschiedenen Ausgaben, die der Kunstwelt der Ablauf der 30jährigen Schutzfrist gebracht, bevorzuge ich die unter der Leitung Emil Sauers im Verlage von Peters-Leipzig erschienene, wenigstens im vorliegenden Falle (Band 5). Sauer, der glänzende Virtuose und Schüler Liszts, kennt aus jahrelangem Verkehr mit dem Meister dessen Absichten, wie kaum ein zweiter, er hat also ganz besonders die Berechtigung, gehört zu werden. Dazu kommt, daß er seine verantwortungsreiche Aufgabe nicht nur vom Standpunkte des gestrengen Pädagogen, sondern was schwerer wiegt, von der hohen Warte des nachschaffenden Künstlers aus erfassen konnte. Seine Neubelebung des früher arg vernachlässigten Werkes sei daher warm empfohlen. Einige Unwahrscheinlichkeiten des Textes allerdings, die zum mindesten der Aufklärung bedürfen, sind auch in dieser Ausgabe wie in allen anderen mir bekannten unbesprochen geblieben. So gleich zu Anfang. Takt 12 reißt ganz ohne Grund die melodieführende Stimme ab.

Man vergleiche doch die Parallelstelle S. 51 Takt 2. Es ist für mich zweifellos, daß die erste Stelle genau so zu heißen habe und daß daher für die Melodie
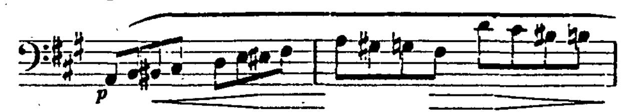


diese Noten einzufügen sind. Man vergleiche übrigens auch S. 51. Ferner S. 56, Allegretto, 1. Takt und folgende. Ist anzunehmen, daß auf dem letzten Achtel die Mittelstimmen plötzlich verschwinden? Siehe dagegen Takt 11. Nach meiner Ansicht ist der erste Takt in
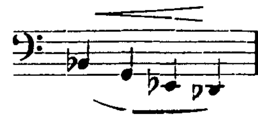


zu verbessern.

Ebenso Takt 3 u. a. in ähnlicher Weise. Auch die Notation der tiefen Baßtöne ist eine höchst ungenaue. Diese Feststellungen erschienen mir nicht ganz unwichtig.
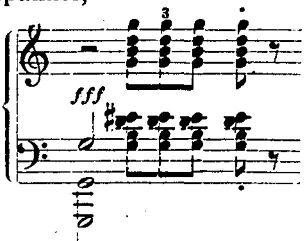
Ich wende mich nun zur Besprechung des Vortrages. Man beginne etwa mf mit Pedal (die chromatische Figur natürlich ohne jede rhythmische Betonung oder Einteilung), die Melodie zwar macato, aber durchaus nicht phathetisch herausge-„paukt". Das wäre eine arge Verkennung des Lisztstiles, wenn jedes piano mit voluminösestem Tone gebracht würde. Man bedenke auch, daß die ganze langgesponnene Melodie ihren natürlichen Höhepunkt erst im 17. Takte erreicht und demgemäß sich zu steigern habe. Daß die Begleitungsfigur nicht immer die gleiche bleibt, sondern wechselt, scheint mir infolge trüber Erfahrungen zu erwähnen nicht überflüssig. Lento assai, das Arpeggieren aller Akkorde, mag für kleine Hände nicht zu umgehen sein, ist jedoch eine mißliche Sache. Diese Akkorde denke ich mir starr, ausdruckslos, nur der vierte soll durch ein geschmeidiges Brechen Leben empfangen, das lange nachklinge. Bei Allegretto setzt eine reizende Episode ein, nicht minder ausgezeichnet durch die melodische Linie, wie durch den ihr innewohnenden Klangzauber. Sie entsprechend zur Geltung zu bringen, wird sich ein poetisch veranlagter Interpret besonders angelegen sein lassen. Über die Wiederkehr des lange ausgesponnenen Hauptsatzes (einen halben Ton tiefer) braucht nichts weiter gesagt zu werden. Plötzlich bei Allegro deciso erschallen Trompeten, das lieblich farbenreiche Bild des Allegretto ist entschwunden. An seine Stelle sind scharfe, kantige Akkorde, straffe Rhythmik getreten. Sie gipfeln in dem jähen Absturz auf cis $\frac{8}{4}$, der mit einschneidender Heftigkeit zu erfolgen hat. Erst allmählich beruhigt sich der leidenschaftliche Sturm, um endlich zu erlöschen (Takt 25). Der Vortrag dieser ganzen Stelle verlangt beträchtliche Gestaltungskraft. Den nun folgenden Teil (agitato)
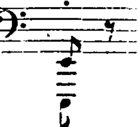


beginne man zwar sehr erregt, sei sich jedoch bewußt, daß er eine Steigerung enthalte, die zur Wiederkehr des Hauptthemas (diesmal in fis-Moll $^4/_4$) überleitet. Es heißt also mit den physischen Kräften haushalten. Um eine Ermüdung zu vermeiden, wird Anwendung der Seitenbewegung bei losem Handgelenke von Vorteil sein. Der letzte Takt vor dem Eintritt des Hauptthemas verträgt ein wenig ritardando. Mit besonderem Glanze muß dieser Höhepunkt gespielt werden; erst im 15. oder 16. Takte schwindet die Klangfülle, um in ziemlich freiem Vortrage zu einer wundervollen lyrischen Episode (d-Dur) überzuleiten. Des Komponisten Vorschrift a piacere, d. i. nach Gefallen, deutet auf Tempo rubato hin. Doch darf das Ausdrucksmittel das Tempo rubato in keiner Weise übertrieben werden. Das folgende Allegretto verlangt „sammtenen" Anschlag und größte Zartheit des Vortrages. Den Überleitungstakt vor der Wiederkehr des Hauptthemas



breite man ein wenig aus, um ihm die erforderliche Bedeutung zu verleihen. Nun bereitet sich eine langandauernde gewaltige Steigerung vor. Tempestuoso, stringendo, crescendo molto führen zu einem Höhepunkte,
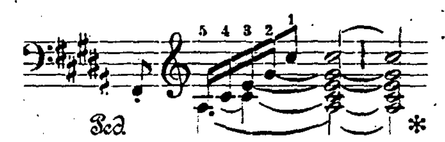


der sich durch sieben Takte behauptet; der achte Takt bringt alsdann den Niedergang. Was den Pedalgebrauch betrifft, so soll damit gewiß nicht gespart werden, aber man verfahre mit Maß und Ziel und wahre stets die Reinheit des harmonischen Skelettes. Angekommen auf
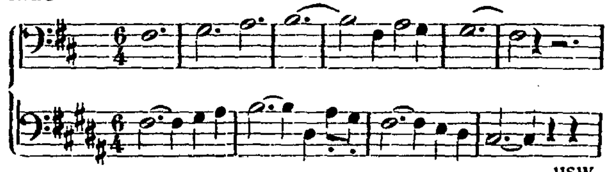


schlage ich vor, daß Pedal nicht sogleich abzudämpfen, sondern erst nach und nach — etwa auf dem

4. Viertel — darauf zu verzichten. Die folgende kleine Bläserepisode — Liszt ist in vielen seiner Klavierkompositionen instrumentiert zu denken — ist ebenfalls wie die Parallelstelle ziemlich frei im Vortrage zu halten, und spannend leite man in die Lyrik des h-Dur (appassionato rubato) über. Man spiele dieselbe mit bescheidener Anwendung des Pedals (lediglich die drei ersten Achtel jedes Taktes), erst im 6. Takte mag die Harmonie
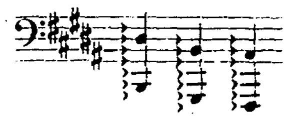


noch einige Zeit fortklingend gedacht werden. Aber nicht zu lange, höchstens bis zur Mitte des nächsten Taktes. Die absteigende Tonfigur ist im Zeitmaße nicht zu überstürzen, sie soll nicht als virtuose leere Kadenz gelten. Darauf deutet die Vorschrift delicatamente, d. i. geschmackvoll, hin. Und recht geschmackvoll spiele man den letzten Takt vor dolce placido. Ich kann mir denken, mit welcher überlegenen Meisterschaft, mit welcher Eleganz Liszt diese Akkorde aneinandergereiht haben mag, in welch bunten Farbenglanz er sie getaucht —, sind wir auch nicht imstande, es ihm gleichzutun, so wollen wir uns doch bemühen, in dem Geiste seiner Spielweise uns weiter zu vervollkommnen. Den letzten Teil des Werkes bildet ein langgedehntes Thema Allegro moderato), das sich in gewaltiger Größe aufbaut. Es ist hervorgegangen aus dem Hauptthema der Ballade

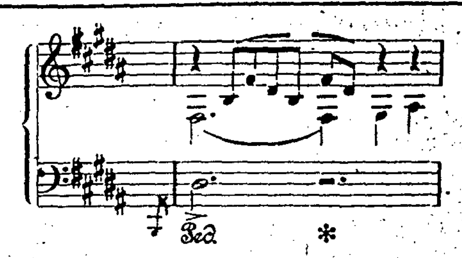


usw.

und darf als Apotheose desselben angesehen werden. Darnach ist der Vortrag einzurichten. Gesangvoller, gesättigter Ton (quasi Violoncello) der melodieführenden Stimme ist in erster Linie notwendig, gegen ihn haben die begleitenden Tonfiguren wesentlich zurückzutreten. Die Monstergriffe der linken Hand
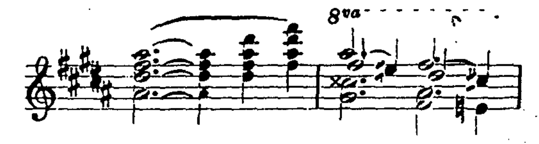


dürfen durch Betonung nicht unangenehm auffallen, ganz besonders vermeide man ein zwar beliebtes, aber abscheuliches Herausklopfen des Daumens. Der tiefe Baßton h wird gleichzeitig mit der Melodienote fis gespielt. Gräßlich wäre folgende Ausführung:



aber sie ist häufiger zu hören, als man glauben möchte. Das Pedal hat gleichzeitig mit dem Erklingen der Baßnote h einzutreten, denn später wäre seine Anwendung illusorisch, da der Zweck — Fortklingen der Baßnote und des Akkordes — dann nicht erreicht würde. Auch gegen diese wichtige Regel wird sehr oft gefehlt. Bis zum c (un poco piu mosso) soll sich der dahinströmende Gesang in ziemlicher Steigerung entwickelt haben. Von da an ist die Tongebung wesentlich herabzusetzen, um für den bei cresc.: ed acceterando beginnenden Aufschwung die Stimmung vorzubereiten. Die Notation dieser Stelle wäre übrigens korrekter:



Über precipitato, d. i. überstürzt, folgt nun der Höhepunkt des ganzen Werkes, $^6/_4$ Grandioso, d. h. wahrhaft großartig in Tonglanz und Auffassung. Bezüglich des Pedalgebrauches gilt das oben Gesagte. Im 7. und 8. Takte soll die melodische Linie nicht verwischt werden:



Die Fermate vor c halte man nicht zu lange aus. Die beiden folgenden Takte haben gewissermaßen als Auftakt zu fis 𝄞 zu gelten. dem eine besondere Beleuchtung zuteil werden soll; nach zwei weiteren Takten beginnt der Ausklang.

Diese 15 Takte verlangen eine sorgfältige Durchbildung, wenn das Tonstück nicht unbefriedigend schließen soll. Die ganze Linie der dynamischen Grade vom glänzendsten ff bis zum hingehauchten pp gilt es hier zu bemeistern, darüber geben die zalreichen liebevollen Angaben des Komponisten genügend Anhaltspunkte. Und ebenso liebevoll wird der Interpret des Meisters Vorschriften beachten. Die beiden Schlußtakte machen kleinen Händen zu schaffen; es ist dafür Sorge zu tragen, daß der H-Dur-Akkord ohne jede Beimischung (gis!) rein und vollkommen zutage trete. Läßt sich dies nicht ermöglichen, so bin ich dafür, auf die Bindungen zu verzichten und den Akkord von

neuem anzuschlagen, und zwar langsam arpeggiert. Die erzielte Wirkung reicht freilich, dessen bin ich mir bewußt, nicht entfernt an die vom Tondichter gewollte heran. Aber mein Vorschlag ist jedenfalls ein Ausweg. Selbstverständlich ist eine lange Dauer der Fermate. —

Fast scheint es, als ob die Lisztschen Werke den Höhepunkt ihrer Popularität bereits überschritten hätten, viele von ihnen sind in den Konzertsälen höchst selten zu hören. Auch die H-Moll-Ballade gehört zu diesen. Mit Unrecht. Denn vermag auch der objektive Musiker nicht in den kritiklosen Dithyrambus jener begeisterten Frau, die Liszts Leben geschildert, Lina Ramann, einzustimmen, — das eben besprochene Tongedicht ist die geniale Schöpfung eines Künstlers, welche zwar nicht Ewigkeitswert besitzt, aber das „Recht zum Leben" oftmals bewiesen hat.

Lautenkompositionen Joh. Seb. Bachs

Von Dr. Carl Wunderlich, Leipzig

In gleichem Maße wie die Flötensuite (Sonate in A-Moll für Flöte allein), die beim achten deutschen Bachfeste mit großem Erfolge vorgetragen wurde, verdienten die Suiten des großen Thomaskantors für die Laute solo der Vergessenheit entrissen zu werden. Zeigen sie doch, daß unser großer Meister auch dieses Instrument vollkommen beherrschte und alle technischen Möglichkeiten, die es bietet, zu erschöpfen wußte, um sie seinen künstlerischen Gedanken dienstbar zu machen. Es ist ihm dies bei der Laute in demselben Maße gelungen, wie er in den großen Violin- und Violoncell-Solosonaten die technischen Möglichkeiten des Streichinstruments bis zum Äußersten ausgenutzt hat.

Daß der Meister auch sonst sich der Laute zu seinen künstlerischen Zwecken zu bedienen wußte, zeigt u. a. deren Verwendung in der Trauerode auf den Tod der Königin Eberhardine[1]). Hier soll auf die beiden wundervollen Stücke hingewiesen werden, die bis jetzt nur in Bearbeitungen für das Pianoforte im Druck erschienen sind, z. B. in Edition Peters, Band 214, Nr. 1 u. 5.

In erster Linie hervorgehoben sei die Suite in E-Moll (Nr. 5 des genannten Peters-Bandes, in der Ausgabe der Werke J. S. Bachs durch die Bachgesellschaft, Band 45, Seite 149 ff).

Spitta in seiner Bachbiographie, Band 2, Seite 646, vermutet, daß diese Suite für die Laute geschrieben sei, wegen der tiefen Lage. Roitzsch, der Bearbeiter der Peters-Ausgabe, bemerkt: „Diese, wie es scheint, ursprünglich für die Laute komponierte Suite wollten wir der außerordentlichen Seltenheit und mancherlei darin vorkommender Schönheiten halber nicht weglassen, wenngleich die Wirkung durch die tiefere Tonlage einigermaßen abgeschwächt wird."

Die Originalhandschrift (J. L. Krebssche Sammlung) befindet sich in der (ehedem Königlichen) Bibliothek zu Berlin. Sie trägt die Aufschrift (mit vergilbter Tinte):

„Praeludio con la Svite
da
Gio = Bast Bach."

mit jetzt noch schwärzerer Tinte ist hinzugefügt: „aufs Lauten Werk". Eine Kopie davon befindet sich in der Königlichen Bibliothek in Brüssel.

Die Suite ist in der Handschrift auf zweizeiligem Notensystem im Diskant- und Baßschlüssel notiert.

Die Bemerkung „aufs Lautenwerk" könnte, zumal da sie offensichtlich erst nachträglich hinzugeschrieben ist, allein für sich vielleicht als noch nicht genügend angesehen werden, um den Beweis zu führen, daß es sich tatsächlich um eine Komposition für die Laute handelt[1]), und auch der erste Blick auf das Notenbild der jetzt vorliegenden Ausgaben für Klavier könnte dem mit der Lautentechnik nicht Vertrauten es als zweifelhaft erscheinen lassen, ob es möglich ist, diese Fülle der Stimmen auf den sechs Saiten der Laute zu bewältigen. Allein eine nähere Betrachtung zeigt bald, daß Bach das Werk vom ersten bis zum letzten Takt der Laute in ihrer heute noch gebräuchlichen, gleichzeitig bei der Gitarre üblichen Stimmung E A d g h ē, wenn man so sagen darf, auf den Leib geschrieben hat: die sämtlichen Passagen und Akkorde sind typische Lauten-(Gitarre-)griffe. Schon die Tonart — E-Moll — weist ja geradezu auf die erwähnte Gitarrestimmung hin. Dabei ist besonders hervorzuheben, daß es durchweg möglich ist, die Töne in der linken Hand so lange festzuhalten, als der Wert der betreffenden Note es erfordert, so daß bei genauem Spiel das Weiterklingen des angeschlagenen Tones so lange, wie es vorgeschrieben ist, gewährleistet ist, ein Gesichtspunkt, auf den schon wegen des dadurch bewirkten Mitklingens der Obertöne besonderer Wert zu legen ist.

Erforderlich und, soweit nicht unbedingt nötig, empfehlenswert ist eine reichliche Anwendung der großen und kleinen Quergriffe (Barrégriffe). Eine vollkommene Beherrschung der Barrétechnik ist daher Voraussetzung für jeden Gitarristen, der sich an das Werk wagen will. Ebenso ist völlige Frei-
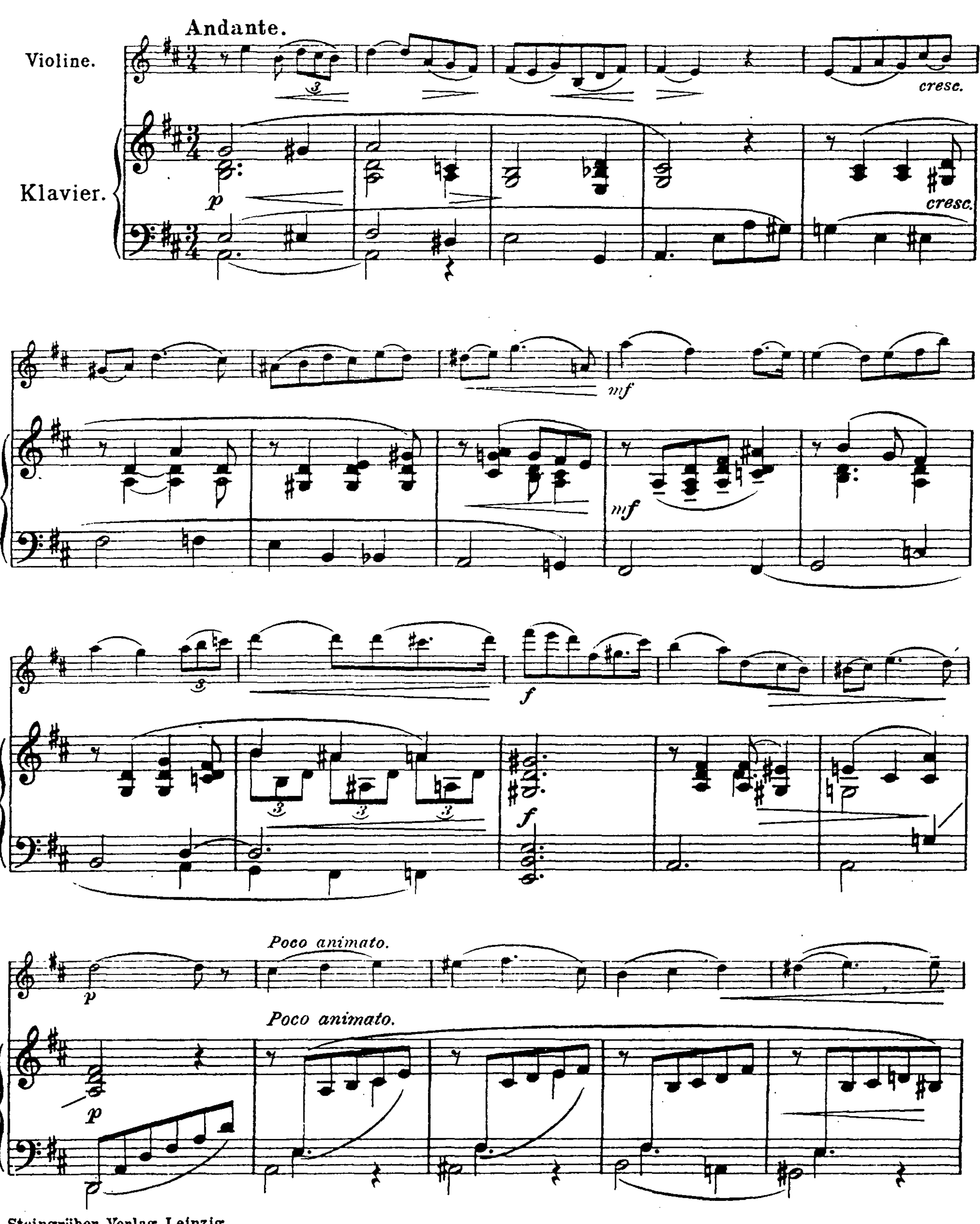
[1]) Übrigens gedenkt Bachs auch Ernst Gottlieb Baron, Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnberg 1727. (Vergleiche Spitta, Bachbiographie, Band II, Seite 109.)

[1]) Vgl. auch Ausg. d. Bachgesellschaft, Bd. 45,1, S. LIII.
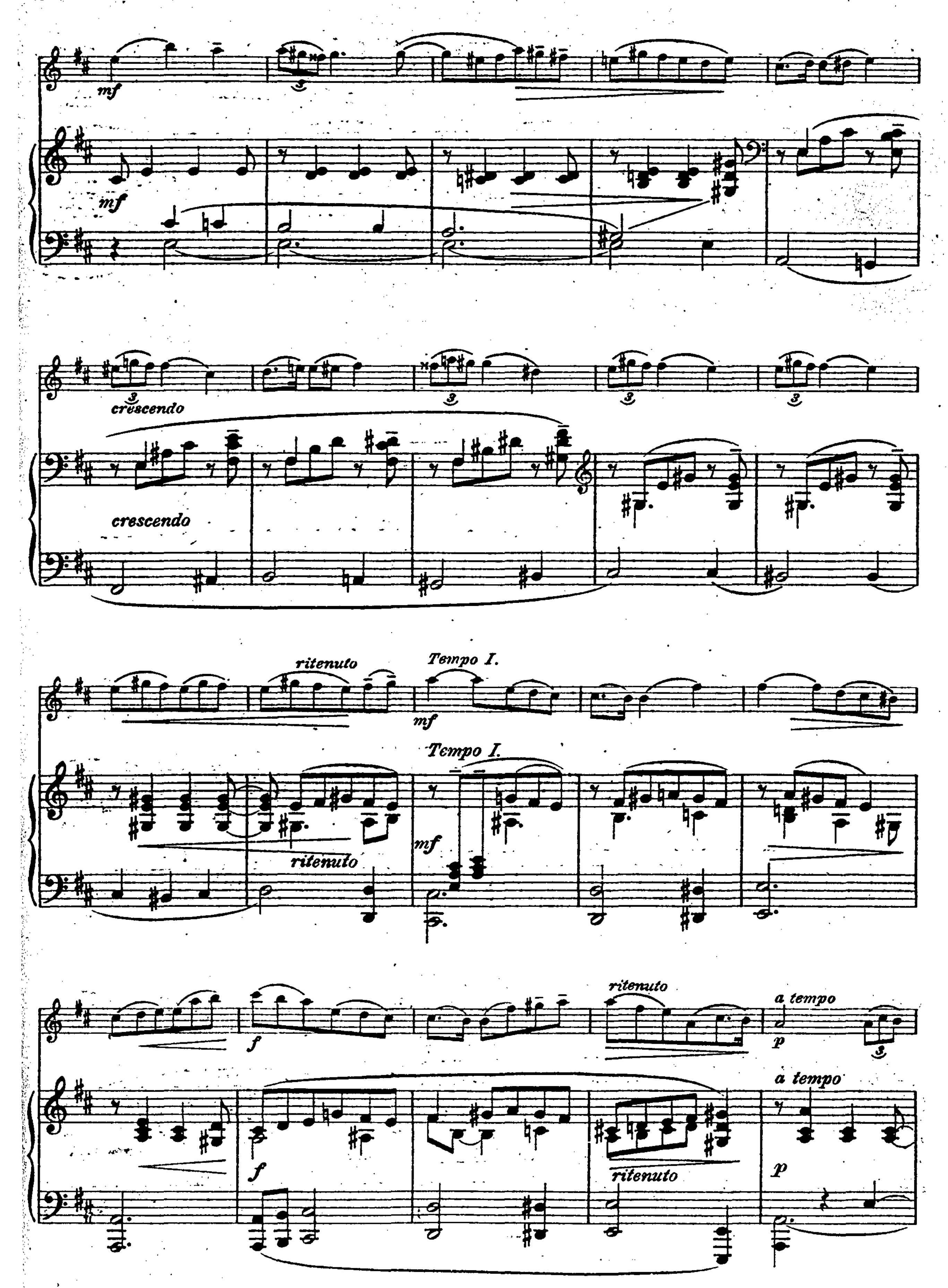
Z. f. M.
Beilage 7.

ALBUMBLATT.
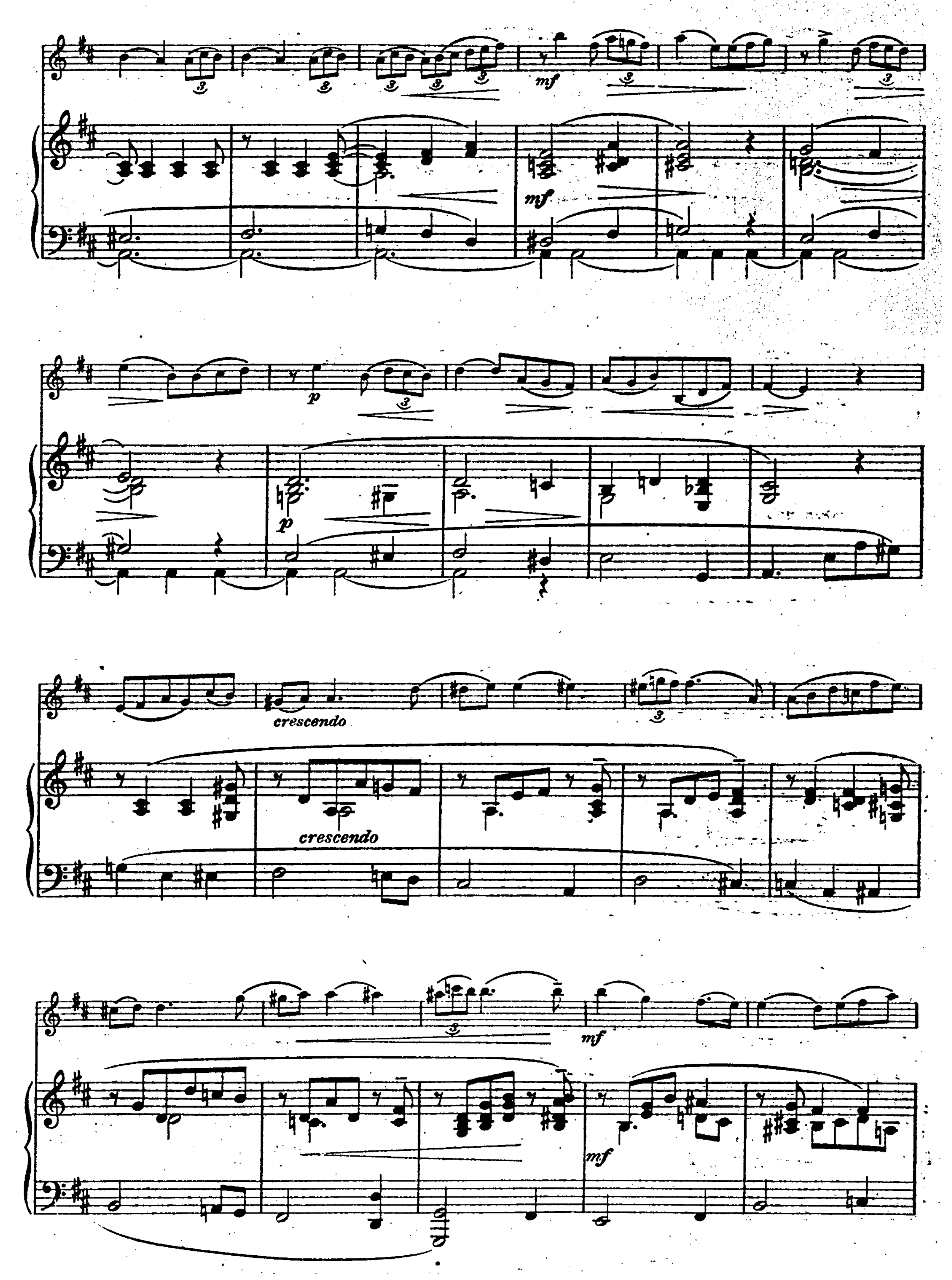
Hans Sitt.
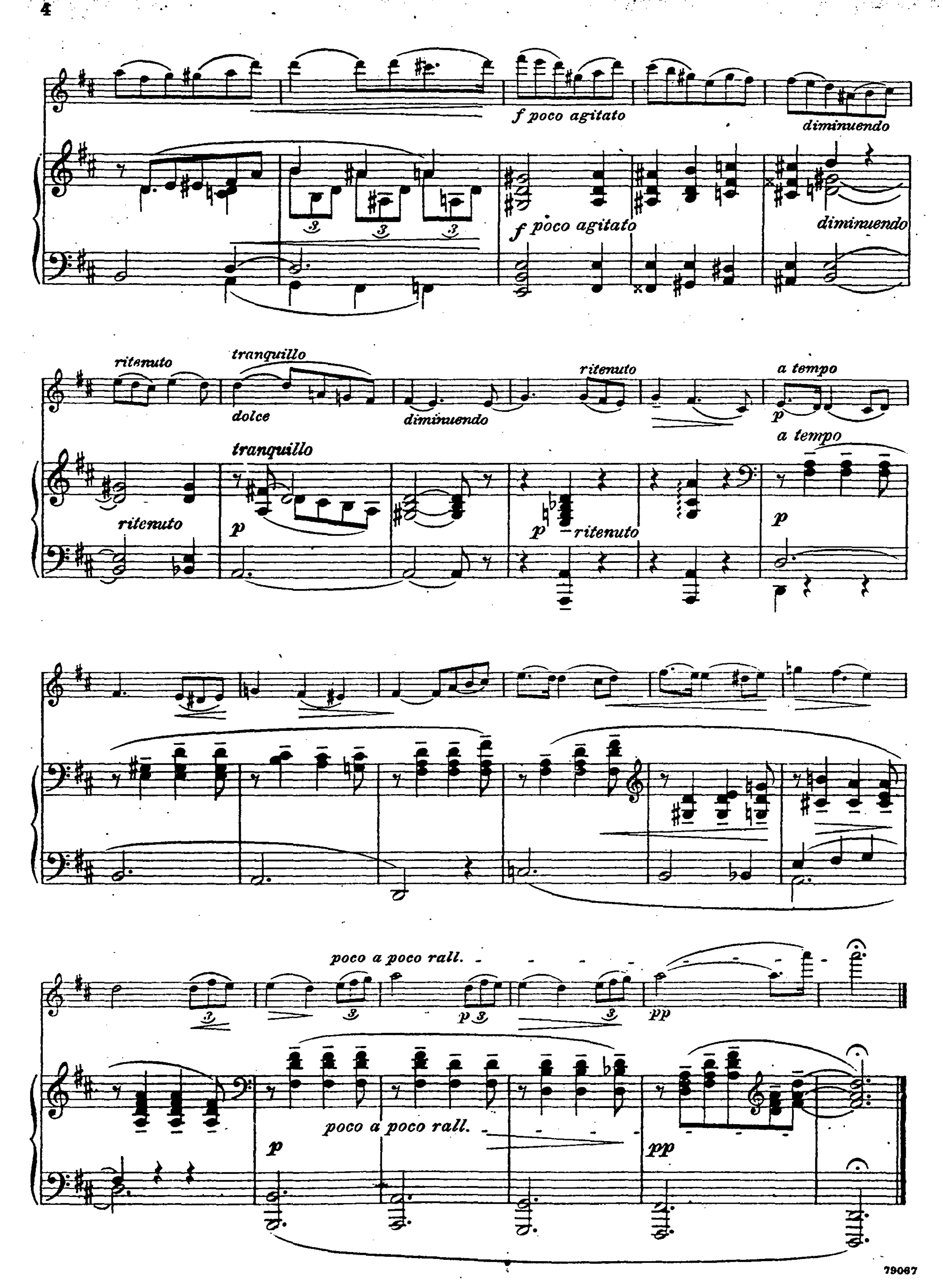


Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik."



mf
mf
crescendo
crescendo
ritenuto
Tempo I.
Tempo I.
mf
ritenuto
mf
ritenuto
a tempo
f
p
a tempo
f
ritenuto
p


mf
mf
p
p
crescendo
crescendo
mf
mf



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

heit im Lagenwechsel notwendig. Viele Stellen, die an und für sich in den niederen Lagen ausgeführt werden könnten, dort aber große Anforderungen an die Reichweite der Finger der linken Hand stellen, sind überraschend bequem in einer oder mehreren der höheren Lagen ausführbar.

Nur an einigen wenigen Stellen ist Dis, D, C, H verlangt. Das weist darauf hin, daß Bach eine Laute mit entsprechend gestimmten Baßsaiten verwendet haben wird. Im übrigen genügt durchweg die sechssaitige Laute (Gitarre). Die vorkommenden tieferen Baßtöne können an den betreffenden Stellen auch ohne Schaden weggelassen werden.

Bei einer Ausgabe für Laute oder Gitarre wird demnach nur erforderlich sein, die Suite in der jetzt üblichen Art auf einer Zeile und eine Oktave höher zu notieren[1]). Im übrigen braucht keine Note weggelassen oder verändert zu werden (mit Ausnahme vielleicht des 2. und 3. Taktes der Sarabande, bei der sich das e fis a und dis fis a spröde erweist).

Im Einzelnen gewährt die Ausführung des Werkes auf der Laute[2]) oder Gitarre hohen Genuß. Wuchtig und klangschön sind in dem Prélude die Akkorde zwischen den perlenden Passagen. Überraschend bequem spielbar ist der fugierte Teil des Prélude mit seinen frischen Themen. Die Allemande weist besonders in ihrem zweiten Teile eine überaus geschickte Ausnützung der Klangmöglichkeit des Instruments auf. Dasselbe gilt von der Courante und der Sarabande. Reizend ist die Bourrée mit ihrer schönen Stimmführung. Am anspruchsvollsten in technischer Beziehung ist die frische Figur mit ihrem reichen Leben. Auf eine nähere Analyse kann hier verzichtet werden, da zunächst nur gezeigt werden sollte, daß hier überhaupt eine Lautenkomposition vorliegt.

An zweiter Stelle sei das „Preludio con Fuga" erwähnt, das in der Petersschen Ausgabe, Band 214, an erster Stelle abgedruckt ist. Die Ausgabe der Bachgesellschaft, Band XLV,1 Seite 141, hat es von der Petersschen Ausgabe übernommen. Nach der Vorrede von F. A. Roitzsch stammt die Originalhandschrift aus dem Nachlasse K. Ph. E. Bachs. Das Autograph J. S. Bachs trägt den eigenhändig geschriebenen Titel:

„Prélude pour la Luthò Cembal"

Spitta zitiert die Aufschrift etwas abweichend: „Prélude pour le Luth ou Cembal"; ò und ou ist gleichbedeutend mit oder. Aus der Aufschrift kann demnach nicht entnommen werden, daß die Komposition etwa für das „Lautenclavicymbel"[3]) bestimmt sei, jener Kombination der beiden Instrumente, die der Orgelbaumeister Zacharias Hildebrand nach Bachs Angaben um 1740 gefertigt hat. Der Schluß der Komposition ist in der Handschrift in deutscher Tabulatur geschrieben (10 Takte) und von K. Ph. E. Bach auf einem besonderen Blättchen in unsere Notenschrift übertragen worden.

Schon die Tabulaturnotierung spricht dafür, daß es sich um eine Lautenkomposition handelt. Die Tonart Es-Dur ist an und für sich eine für die übliche Lautenstimmung unbequeme Tonart. Alle Schwierigkeiten verschwinden aber, sobald man nach E transponiert[4]). Dann ergibt sich, daß nicht nur das Präludium, sondern auch die Fuge, vor allem aber das abschließende Allegro Lautentechnik aufweisen. Der Schlußsatz und die Sechzehntelfiguren des Mittelteils der Fuge sind geradezu als spezifisch gitarristisch zu bezeichnen. Es sei beispielshalber vor allem auf die Wiederholung desselben b (h) auf verschiedenen Saiten im 2. Viertel des 30. Taktes verwiesen. Auch in diesem Stück ist auf Benutzung einer Laute mit Baßsaiten (vier genügen) Wert zu legen. Das Studium dieser Komposition ist in gleichem Maße wie das der ersterwähnten E-Moll-Suite hochinteressant und genußreich.

Es wäre von Herzen zu wünschen, daß trotz hoher Notenstecherlöhne und Papierpreise uns bald einmal eine Ausgabe dieser schönen Werke, zunächst vielleicht der E-Moll-Suite, für Laute oder Gitarre beschert werde[5]). Die Kunst des Lauten- und Gitarrespiels, die jetzt wieder aufzublühen beginnt, nachdem sie lange zur öden Zupfgeigenspielerei herabgewürdigt war, wird dadurch wieder voll in den Bereich der ernsten Kunst gerückt werden. Denn ein Instrument, für das der große Meister Sebastian solch wundervolle Weisen ersann, ist geadelt. Vielleicht wird sich dann auch ein Lautenkünstler wieder einstellen, der zu einem Bachfeste diese Schätze der Tonkunst im Kammermusiksaal andächtig lauschenden Ohren vorträgt.

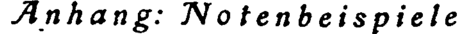
[1]) Die von Roitzsch gewissermaßen mit Bedauern erwähnte tiefere Tonlage ist, wie schon Spitta a. a. O. S. 646 richtig bemerkt, die natürliche Tonlage der Laute und Gitarre, deren Klangfarbe im Gegensatze zu der des Klaviers Nachteile nicht in Erscheinung treten läßt.
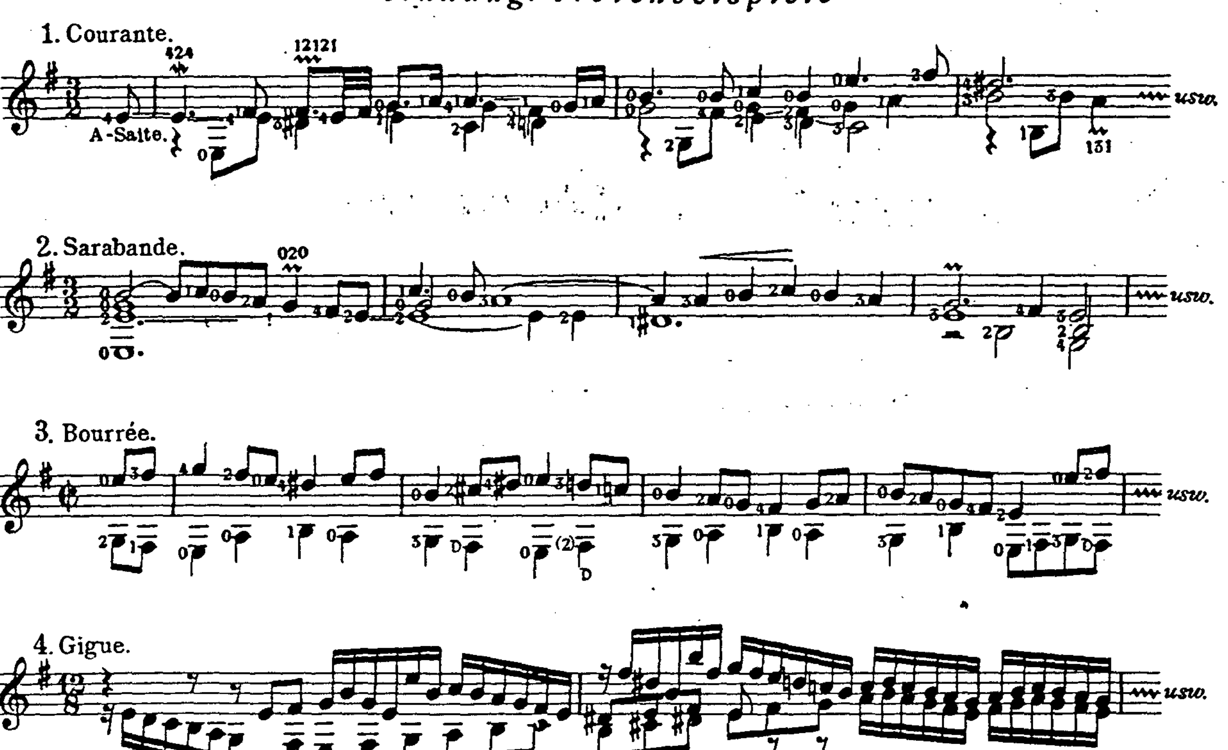
[2]) Bei Benutzung einer modernen Laute ist darauf zu achten, daß der Hals der Laute lang genug sein muß, um bis zum 8. oder 9. Bund ein freies Spiel zu ermöglichen.

[3]) Vgl. dessen Beschreibung Adlung, musica mechanica Berlin 1768, II S. 139.

[4]) und dann gegebenenfalls die ganze Laute einen halben Ton tiefer stimmt, was gleichzeitig infolge der geringeren Spannung der Saiten einen weicheren Klang ergibt.

[5]) Die Heinrich Scherersche Methode der Fingersatzbezeichnung erweist sich auch hier als die geeignetste und bedarf nur geringer Ergänzungen.





Die Festaufführungen im Stadttheater zu Freiburg i. B.

Von Professor Heinrich Zöllner

Die Festaufführungen zum 800jährigen Jubiläum der Stadt setzten mit der Eroika — Verzeihung! mit der Ouvertüre zu Bastien und Bastienne ein, in welcher Mozart das Hauptmotiv der Eroika Note für Note „vorgedacht" hat, in D-Dur, dort in Es-Dur, und endigten mit den jetzt mehr tragisch als anfeuernd wirkenden Worten Hans Sachsens von der „heil'gen deutschen Kunst". Intendant Schwantge hatte für ein vollgerüttelt Maß anerkannter, sogar berühmter Gäste gesorgt, die denn auch zum guten Teil die Aufführungen zu festlichen zu machen wußten. Wenn hier und da Indispositionen eintraten, so waren die Lücken schnell und meist in zufriedenstellender Weise durch andere Gäste oder einheimische Kräfte gefüllt. Manchmal sah man auch nicht ein, warum gerade fremde Solisten für diese oder jene Partie herbeigeholt worden waren, wo die hiesige Kraft ihre Sache mindestens ebenso gut gemacht haben würde. Aber der Intendant Schwantge ist nun mal ein besonderer Liebhaber von Gastspielen, „der Arge liebt das Neue". Bei den Festspielen konnte er dieser seiner Leidenschaft in geradezu lukullischer Art frönen und beim Anblick dieser reichbesetzten Speisezettel triumphierend ausrufen: „Wer nennt die Herren, nennt die Damen, die singend hier zusammenkamen?" Von Württemberg, vom Bayerland, von Spreeathen, vom Donaustrand — willig waren die Besitzer schöner Stimmen dem Rufe zur Verherrlichung des Festes der „Perle des Breisgaues" gefolgt. Wir haben so oberflächlich dreißig Gäste in den elf musikdramatischen Werken gezählt, welche in den Festwochen gegeben wurden. Mozart war mit Bastien und Bastienne, der Entführung und Figaro, Beethoven mit Fidelio, Wagner mit dem Ring, Parsifal (5 mal), Tristan und den Meistersingern vertreten. Mozart wurde von den hiesigen Kapellmeistern Fried, Hildebrand und Berend dirigiert, im „Ring des Nibelungen" zeigte sich der hierher als erster Kapellmeister an Hildebrands Stelle berufene Cornelius Kun (früher in Bremen) als ein der Sache vollständig gewachsener Leiter. Der Parsifal war dem berühmten Generalmusikdirektor Bruno Walter aus München, die letzte Aufführung dieses Werkes, wie auch Fidelio, Tristan und Meistersinger dem genialen Professor Otto Lohse aus Leipzig anvertraut. Was Wunder, wenn da der Hitzegrad des Enthusiasmus mit dem des Thermometers erfolgreich konkurrierte! Die Spielleitung lag in den Händen Gustav Starkes und des Darmstädter Bassisten Josef Schlembach.

Die Namen der Gäste alle zu nennen ist rein unmöglich; greifen wir auf gut Glück einige heraus: die Damen Windheuser, Bosetti, Hafgren-Dinkela, Denera, Gura-Hummel, Herren Bolz, Feinhals, Schützendorf, Rob. vom Scheidt, Soomer, Bahling, Jerger, Rud. Ritter, Rich. Mayr, Ernst Lehmann. Das Mannheimer Ensemble war fast vollzählig vertreten. Von den hiesigen Kräften seien genannt die Damen Rodegg, Neiendorf, Hellmuth, Saegling, die Herren Färbach, Dornbusch, Stier, Gutmann. Ganz vorzüglich hielt sich das Orchester mit dem Konzertmeister Otto Kleitz an der Spitze. In den Chören hingegen haperte es einige Male, so am Schlusse des Parsifal im Männerchor, trotz der auswärtigen Verstärkungen. Vorzüglich hingegen war der Chor der Blumenmädchen, wie auch

der geradezu hinreißende Klangstärke entwickelnde Chor auf der Festwiese in den Meistersingern. Da war wirkliche Feststimmung und der Jubel der Zuhörer, die alle Mitwirkenden und besonders Professor Lohse immer und immer wieder vor die Rampe riefen, begreiflich.

Nicht ganz auf der Höhe standen teilweise die Dekorationen. Mußte man schon im Ring des Nibelungen über manche dekorative Anordnung den Kopf schütteln, so waren die Parsifal-Dekorationen eigentlich samt und sonders abzulehnen. Poesielos und trocken — anders konnte man diese faden Erfindungen einer „stilisierten" Phantasie nicht nennen. Wenn auch alle und jede von Richard Wagner — der doch auch ein „Meister" auf dem Gebiete der dekorativen Kunst war — angegebene Vorschrift unbefolgt gelassen wird, wenn all diese Eingebungen einer genialen und poetischen Natur in ihr Gegenteil verkehrt werden, da muß man kräftigst protestieren. Die einzige Entschuldigung dafür lautet wohl: diese Dekorationen waren von der früheren Direktion übernommen, und jetzt neue anzuschaffen war zu teuer. Aber Festspiele mit solch verhunztem Gralstempel oder einem solchen Knallbonbons-Zaubergarten Klingsors? Starke Zumutung!

Man ist bei der Freiburger Bühne an ziemlich hohe Ansprüche gerade bezüglich der dekorativen Ausstattung gewöhnt, als daß man sich nicht über diesen verfehlten Ritt in das Wunderland des beginnenden Kubismus gewundert und geärgert hätte. In dieser Hinsicht soll Bayreuth Vorbild sein und bleiben. Diese Rüge bezieht sich allerdings nur auf den Parsifal. In den anderen Aufführungen wurden prächtige und durchaus sinngemäße Bilder gezeigt. Ganz besonders schöne in den Meistersingern. Und da der Geist eines hochstrebenden, von kräftigem Können unterstützten Wollens über all diesen Aufführungen schwebte, da bedeutende Leiter die von allen Teilen Deutschlands hergerufene und nicht zuletzt die ausgezeichnete einheimische Künstlerschar anfeuerten, so darf trotz einzelner Ausstellungen doch ein sehr bedeutender künstlerischer Erfolg dieser Festspiele festgestellt werden, der dem Jubiläumsfeste der alten guten Stadt Freiburg zur Ehre gereichte.

Rundschau
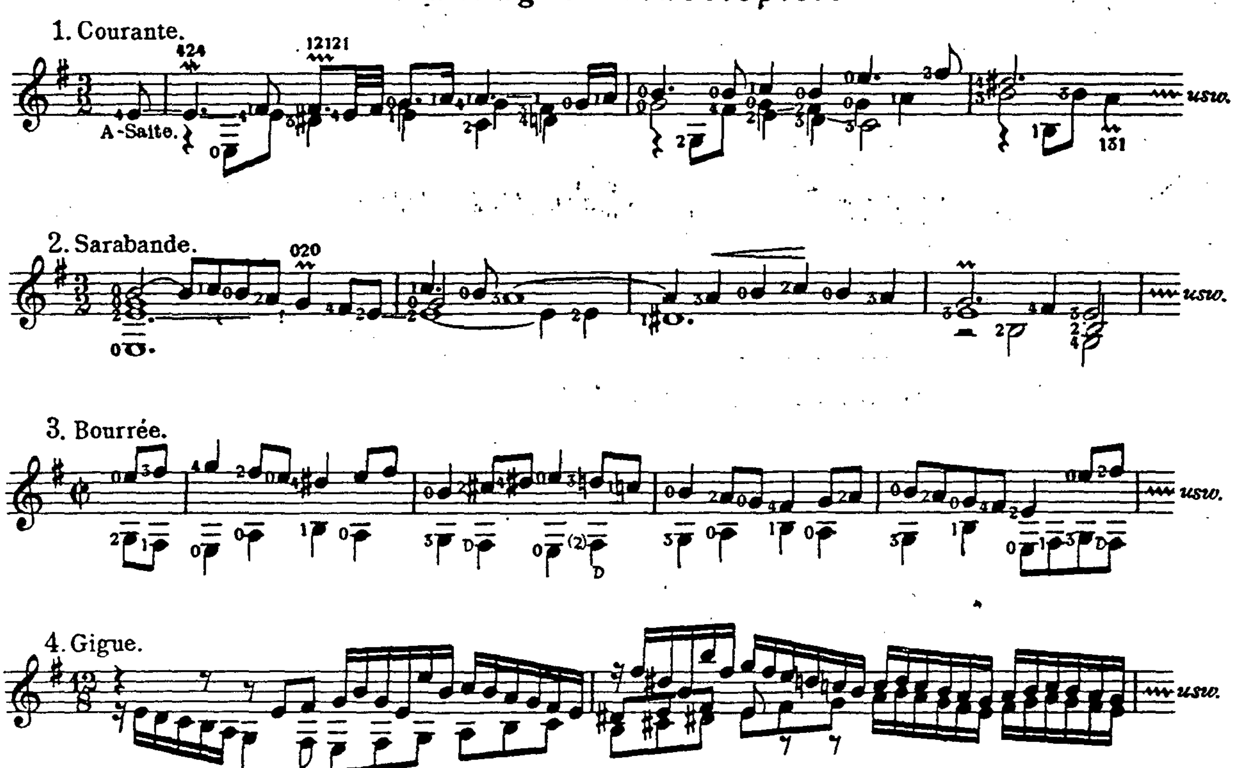
OPER

DRESDEN Das letzte Drittel der Opernspielzeit 1919/20 hatte die Uraufführungen der Opern „Schirin und Gertraude" von Paul Gräner und „Der goldene Vogel" von Leo Fall als markantere Erscheinungen zu verzeichnen. Die bereits gegebenen Sonderberichte erlauben uns, hier nur von der Nachwirkung zu sprechen. Mehr Freude hatte das Publikum am Gränerschen Werk, denn dessen Aufführungszahl ist bis jetzt viel höher als die des Fallschen. Eine Neuerung war es, daß Leo Fall, der Komponist, sein Werk auch mehrmals selbst dirigieren durfte, was in königlichen Zeiten infolge eines Jahrhunderte alten Zopfes unstatthaft war. — Besondere Eigenart hatte ein Konzert des Staatsorchesters, in welchem der 1914 verstorbene Generalmusikdirektor von Schuch seine alten Getreuen wieder dirigierte, und zwar im Film. Man wurde zwischen Bewunderung und Schauern der Wehmut hin- und hergeworfen. Die Erfindung staunte man an, aber die Wirkung des echten lebenden Dirigenten blieb doch aus. — Es wird wohl seit Menschengedenken das erstemal gewesen sein, daß eine einzige Tänzerin einen ganzen Abend im Opernhause ein Programm abwickelte. Mary Wigman aus Zürich hatte im Konzertsaal mit ihrer durchaus originellen Ausdruckskunst, die teilweise von den Elementen der Musik nur den Rhythmus und die Dynamik zur Anregung verwendet (unter Ausschaltung der Melodie und Harmonie), so starken Erfolg, daß man sie für die Reformierung des Dresdener Opernballetts als Führerin verpflichtete. Es werden aber ihre ersten Einstudierungen lehren, ob ihre durchaus subjektive Kunst von einer Masse, einem Ballettkorps, wird nachempfunden werden können, ob sie ihr Erlebnis wird so objektivieren können, daß es für die Masse geeignet wird. — Über Personalveränderungen laufen gegenwärtig zahlreiche Gerüchte um. Man spricht von einem Abzug der meisten ersten Kräfte von der Oper. Hoffentlich wird die Krisis überwunden. Ein Verlust ist der Weggang Professor Havemanns, des ersten Konzertmeisters. Kammersängerin Siems, eine der ersten deutschen Koloratursopranistinnen, die erste Feldmarschallin des „Rosenkavalier", verschwand ebenso wie er ohne offizielle Verabschiedung vom Publikum. Im übrigen wäre zu erwähnen eine Wiedergabe des „Nibelungen-Ringes" bei ermäßigten Preisen, wo aber ein mittlerer Platz doch noch über 100 Mark kostete; ferner das Jubiläum des Spielbaritonisten Büssel, für den man eigens den Mozartschen „Schauspieldirektor" einstudierte. Es war recht so, Spielbaritone werden meist etwas zurückgesetzt, obwohl sie doch sehr wichtig im Opernbetriebe sind; endlich der lustige Kehraus der Saison mit Straußens neustudierter unverwüstlicher „Fledermaus".

Dr. Kurt Kreiser

FRANKFURT A. M. Mitte Juli schloß die Spielzeit 1919/20 des Opernhauses mit Wagners „Meistersingern". Wir erlebten nur drei Uraufführungen: Zuerst fiel des Deutsch-Engländers Fred. Delius banales „Bühnenwerk in elf Bildern" „Fennimore und Gerda" (nach dem Roman „Niels Lyhne" von Jacobsen) gründlich durch. Schrekers „Schatzgräber" brachte dem anwesenden und dirigierenden Dichterkomponisten dank des bühnenwirksamen Buches und der feurigen Musik reichen Beifall. Endlich löste man eine Ehrenschuld mit der Uraufführung von Stephans erotischer Oper „Die ersten Menschen" (vgl. Z. f. M., Heft 14) ein. Zur Erstaufführung kamen Sekles' „Schahrazade", in prächtiger Ausstattung, und Freunds Bearbeitung der Komischen Oper „Das Loch in der Landstraße" von Boieldieu, der eine freundliche, wenn auch nicht nachhaltige Aufnahme beschieden war. Glucks „Alceste", Offenbachs „Das Mädchen von Elizondo" (mit Wirl), Webers „Euryanthe", Flotows „Alessandro Stradella", Donizettis „Regimentstochter" und Aubers „Fra Diavolo" erschienen in der Oper neueinstudiert. Sechs Volkskonzerte des Opernhausorchesters brachten ältere und moderne symphonische Tonschöpfungen zu Gehör. Die zweite Messe gab Veranlassung zu vier Festvorstellungen („Schatzgräber", „Figaros Hochzeit", „Schahrazade" und „Rosenkavalier"), über die in Heft 11 berichtet wurde. Sonst beherrschten die üblichen Repertoireopern den Spielplan. Bemerkenswert ist noch, daß, trotz der hohen Eintrittspreise und der stets gut besuchten Häuser, die städtischen Bühnen (Opern- und Schauspielhaus) ein Defizit von rund $6^1/_2$ Millionen „erzielten". — In Ergänzung meines Berichtes in Nr. 15 sei ein kurzer Rückblick auf den Rest der Sommer-Oper des Schumanntheaters gestattet. Außer den genannten Opern brachte man noch Kienzls „Evangelimann" und Nesslers „Trompeter von Säkkingen" heraus. Daß sich Ferdinand Wagner dabei am Pult, jedermann sichtbar, abzappelte und schaudirigierte, nehme ich ihm des störenden, unästhetischen Bildes, das er dabei bot, wegen übel. Albert Mischel dirigiert den „Evangelimann" ebenso gut und wie ruhig.





Die Festaufführungen im Stadttheater zu Freiburg i. B.

Von Professor Heinrich Zöllner

Die Festaufführungen zum 800jährigen Jubiläum der Stadt setzten mit der Eroika — Verzeihung! mit der Ouvertüre zu Bastien und Bastienne ein, in welcher Mozart das Hauptmotiv der Eroika Note für Note „vorgedacht" hat, in D-Dur, dort in Es-Dur, und endigten mit den jetzt mehr tragisch als anfeuernd wirkenden Worten Hans Sachsens von der „heil'gen deutschen Kunst". Intendant Schwantge hatte für ein vollgerüttelt Maß anerkannter, sogar berühmter Gäste gesorgt, die denn auch zum guten Teil die Aufführungen zu festlichen zu machen wußten. Wenn hier und da Indispositionen eintraten, so waren die Lücken schnell und meist in zufriedenstellender Weise durch andere Gäste oder einheimische Kräfte gefüllt. Manchmal sah man auch nicht ein, warum gerade fremde Solisten für diese oder jene Partie herbeigeholt worden waren, wo die hiesige Kraft ihre Sache mindestens ebenso gut gemacht haben würde. Aber der Intendant Schwantge ist nun mal ein besonderer Liebhaber von Gastspielen, „der Arge liebt das Neue". Bei den Festspielen konnte er dieser seiner Leidenschaft in geradezu lukullischer Art frönen und beim Anblick dieser reichbesetzten Speisezettel triumphierend ausrufen: „Wer nennt die Herren, nennt die Damen, die singend hier zusammenkamen?" Von Württemberg, vom Bayerland, von Spreeathen, vom Donaustrand — willig waren die Besitzer schöner Stimmen dem Rufe zur Verherrlichung des Festes der „Perle des Breisgaues" gefolgt. Wir haben so oberflächlich dreißig Gäste in den elf musikdramatischen Werken gezählt, welche in den Festwochen gegeben wurden. Mozart war mit Bastien und Bastienne, der Entführung und Figaro, Beethoven mit Fidelio, Wagner mit dem Ring, Parsifal (5 mal), Tristan und den Meistersingern vertreten. Mozart wurde von den hiesigen Kapellmeistern Fried, Hildebrand und Berend dirigiert, im „Ring des Nibelungen" zeigte sich der hierher als erster Kapellmeister an Hildebrands Stelle berufene Cornelius Kun (früher in Bremen) als ein der Sache vollständig gewachsener Leiter. Der Parsifal war dem berühmten Generalmusikdirektor Bruno Walter aus München, die letzte Aufführung dieses Werkes, wie auch Fidelio, Tristan und Meistersinger dem genialen Professor Otto Lohse aus Leipzig anvertraut. Was Wunder, wenn da der Hitzegrad des Enthusiasmus mit dem des Thermometers erfolgreich konkurrierte! Die Spielleitung lag in den Händen Gustav Starkes und des Darmstädter Bassisten Josef Schlembach.

Die Namen der Gäste alle zu nennen ist rein unmöglich; greifen wir auf gut Glück einige heraus: die Damen Windheuser, Bosetti, Hafgren-Dinkela, Denera, Gura-Hummel, Herren Bolz, Feinhals, Schützendorf, Rob. vom Scheidt, Soomer, Bahling, Jerger, Rud. Ritter, Rich. Mayr, Ernst Lehmann. Das Mannheimer Ensemble war fast vollzählig vertreten. Von den hiesigen Kräften seien genannt die Damen Rodegg, Neiendorf, Hellmuth, Saegling, die Herren Färbach, Dornbusch, Stier, Gutmann. Ganz vorzüglich hielt sich das Orchester mit dem Konzertmeister Otto Kleitz an der Spitze. In den Chören hingegen haperte es einige Male, so am Schlusse des Parsifal im Männerchor. trotz der auswärtigen Verstärkungen. Vorzüglich hingegen war der Chor der Blumenmädchen, wie auch

der geradezu hinreißende Klangstärke entwickelnde Chor auf der Festwiese in den Meistersingern. Da war wirkliche Feststimmung und der Jubel der Zuhörer, die alle Mitwirkenden und besonders Professor Lohse immer und immer wieder vor die Rampe riefen, begreiflich.

Nicht ganz auf der Höhe standen teilweise die Dekorationen. Mußte man schon im Ring des Nibelungen über manche dekorative Anordnung den Kopf schütteln, so waren die Parsifal-Dekorationen eigentlich samt und sonders abzulehnen. Poesielos und trocken — anders konnte man diese faden Erfindungen einer „stilisierten" Phantasie nicht nennen. Wenn auch alle und jede von Richard Wagner — der doch auch ein „Meister" auf dem Gebiete der dekorativen Kunst war — angegebene Vorschrift unbefolgt gelassen wird, wenn all diese Eingebungen einer genialen und poetischen Natur in ihr Gegenteil verkehrt werden, da muß man kräftigst protestieren. Die einzige Entschuldigung dafür lautet wohl: diese Dekorationen waren von der früheren Direktion übernommen, und jetzt neue anzuschaffen war zu teuer. Aber Festspiele mit solch verhunztem Gralstempel oder einem solchen Knallbonbons-Zaubergarten Klingsors? Starke Zumutung!

Man ist bei der Freiburger Bühne an ziemlich hohe Ansprüche gerade bezüglich der dekorativen Ausstattung gewöhnt, als daß man sich nicht über diesen verfehlten Ritt in das Wunderland des beginnenden Kubismus gewundert und geärgert hätte. In dieser Hinsicht soll Bayreuth Vorbild sein und bleiben. Diese Rüge bezieht sich allerdings nur auf den Parsifal. In den anderen Aufführungen wurden prächtige und durchaus sinngemäße Bilder gezeigt. Ganz besonders schöne in den Meistersingern. Und da der Geist eines hochstrebenden, von kräftigem Können unterstützten Wollens über all diesen Aufführungen schwebte, da bedeutende Leiter die von allen Teilen Deutschlands hergerufene und nicht zuletzt die ausgezeichnete einheimische Künstlerschar anfeuerten, so darf trotz einzelner Ausstellungen doch ein sehr bedeutender künstlerischer Erfolg dieser Festspiele festgestellt werden, der dem Jubiläumsfeste der alten guten Stadt Freiburg zur Ehre gereichte.

Rundschau

OPER

DRESDEN Das letzte Drittel der Opernspielzeit 1919/20 hatte die Uraufführungen der Opern „Schirin und Gertraude" von Paul Gräner und „Der goldene Vogel" von Leo Fall als markantere Erscheinungen zu verzeichnen. Die bereits gegebenen Sonderberichte erlauben uns, hier nur von der Nachwirkung zu sprechen. Mehr Freude hatte das Publikum am Gränerschen Werk, denn dessen Aufführungszahl ist bis jetzt viel höher als die des Fallschen. Eine Neuerung war es, daß Leo Fall, der Komponist, sein Werk auch mehrmals selbst dirigieren durfte, was in königlichen Zeiten infolge eines Jahrhunderte alten Zopfes unstatthaft war. — Besondere Eigenart hatte ein Konzert des Staatsorchesters, in welchem der 1914 verstorbene Generalmusikdirektor von Schuch seine alten Getreuen wieder dirigierte, und zwar im Film. Man wurde zwischen Bewunderung und Schauern der Wehmut hin- und hergeworfen. Die Erfindung staunte man an, aber die Wirkung des echten lebenden Dirigenten blieb doch aus. — Es wird wohl seit Menschengedenken das erstemal gewesen sein, daß eine einzige Tänzerin einen ganzen Abend im Opernhause ein Programm abwickelte. Mary Wigman aus Zürich hatte im Konzertsaal mit ihrer durchaus originellen Ausdruckskunst, die teilweise von den Elementen der Musik nur den Rhythmus und die Dynamik zur Anregung verwendet (unter Ausschaltung der Melodie und Harmonie), so starken Erfolg, daß man sie für die Reformierung des Dresdener Opernballetts als Führerin verpflichtete. Es werden aber ihre ersten Einstudierungen lehren, ob ihre durchaus subjektive Kunst von einer Masse, einem Ballettkorps, wird nachempfunden werden können, ob sie ihr Erlebnis wird so objektivieren können, daß es für die Masse geeignet wird. — Über Personalveränderungen laufen gegenwärtig zahlreiche Gerüchte um. Man spricht von einem Abzug der meisten ersten Kräfte von der Oper. Hoffentlich wird die Krisis überwunden. Ein Verlust ist der Weggang Professor Havemanns, des ersten Konzertmeisters. Kammersängerin Siems, eine der ersten deutschen Koloratursopranistinnen, die erste Feldmarschallin des „Rosenkavalier", verschwand ebenso wie er ohne offizielle Verabschiedung vom Publikum. Im übrigen wäre zu erwähnen eine Wiedergabe des „Nibelungen-Ringes" bei ermäßigten Preisen, wo aber ein mittlerer Platz doch noch über 100 Mark kostete; ferner das Jubiläum des Spielbaritonisten Büssel, für den man eigens den Mozartschen „Schauspieldirektor" einstudierte. Es war recht so, Spielbaritone werden meist etwas zurückgesetzt, obwohl sie doch sehr wichtig im Opernbetriebe sind; endlich der lustige Kehraus der Saison mit Straußens neustudierter unverwüstlicher „Fledermaus".

Dr. Kurt Kreiser

FRANKFURT A. M. Mitte Juli schloß die Spielzeit 1919/20 des Opernhauses mit Wagners „Meistersingern". Wir erlebten nur drei Uraufführungen: Zuerst fiel des Deutsch-Engländers Fred. Delius banales „Bühnenwerk in elf Bildern" „Fennimore und Gerda" (nach dem Roman „Niels Lyhne" von Jacobsen) gründlich durch. Schrekers „Schatzgräber" brachte dem anwesenden und dirigierenden Dichterkomponisten dank des bühnenwirksamen Buches und der feurigen Musik reichen Beifall. Endlich löste man eine Ehrenschuld mit der Uraufführung von Stephans erotischer Oper „Die ersten Menschen" (vgl. Z. f. M., Heft 14) ein. Zur Erstaufführung kamen Sekles' „Schahrazade", in prächtiger Ausstattung, und Freunds Bearbeitung der Komischen Oper „Das Loch in der Landstraße" von Boïeldieu, der eine freundliche, wenn auch nicht nachhaltige Aufnahme beschieden war. Glucks „Alceste", Offenbachs „Das Mädchen von Elizondo" (mit Wirl), Webers „Euryanthe", Flotows „Alessandro Stradella", Donizettis „Regimentstochter" und Aubers „Fra Diavolo" erschienen in der Oper neueinstudiert. Sechs Volkskonzerte des Opernhausorchesters brachten ältere und moderne symphonische Tonschöpfungen zu Gehör. Die zweite Messe gab Veranlassung zu vier Festvorstellungen („Schatzgräber", „Figaros Hochzeit", „Schahrazade" und „Rosenkavalier"), über die in Heft 11 berichtet wurde. Sonst beherrschten die üblichen Repertoireopern den Spielplan. Bemerkenswert ist noch, daß, trotz der hohen Eintrittspreise und der stets gut besuchten Häuser, die städtischen Buhnen (Opern- und Schauspielhaus) ein Defizit von rund $6^1/_2$ Millionen „erzielten". — In Ergänzung meines Berichtes in Nr. 15 sei ein kurzer Rückblick auf den Rest der Sommer-Oper des Schumanntheaters gestattet. Außer den genannten Opern brachte man noch Kienzls „Evangelimann" und Nesslers „Trompeter von Säkkingen" heraus. Daß sich Ferdinand Wagner dabei am Pult, jedermann sichtbar, abzappelte und schaudirigierte, nehme ich ihm des störenden, unästhetischen Bildes, das er dabei bot, wegen übel. Albert Mischel dirigiert den „Evangelimann" ebenso gut und wie ruhig.

Beide Aufführungen gingen unter Dr. Paul Kuhns Spielleitung ohne Störung über die Bretter. Darstellerisch überragt als Johannes August Kleffner, der über einen gut geschulten Bariton verfügt, das ganze Ensemble. Ein Jammer ist es, daß Otto Clemms sonst seriöser Baß durch gaumigen Ansatz so verschandelt wird. Die Stimme scheint durch einen schlechten Lehrer verdorben zu sein. Egon Weller als Matthias ist zuviel Schablone in der Darstellung, verfügt aber über einen schönen, bildungsfähigen Tenor. Noch eins: die Direktion lasse auch die Personen, die auf dem Zettel verzeichnet sind, spielen oder mache einen entsprechenden, deutlich sichtbaren Anschlag, denn ich kann mir nicht denken, daß die mehr denn unzulängliche Martha („Evangelimann") Frieda Meyer gewesen sein soll. (Ich erinnere an die „Freischütz"-Aufführung, in der Frieda Meyer ihren Namen für eine fürchterliche Darstellerin der Agathe hergeben mußte.) Nicht unerwähnt möchte ich die „ehemalige" russische Hofopernsängerin Maria Rapp lassen, deren Gesang durch die furchtbare Aussprache zur Qual für musikalische Ohren wird. Wenn man nicht deutsch singen kann, soll man sich nicht auf eine deutsche Bühne stellen. Die Polackei ist ja zwar bedrängt; das ist aber kein Grund, uns dafür in der Oper büßen zu lassen. Wesentlich ungünstiger war der Eindruck der letzten „Ausgrabung" des „Trompeters von Säkkingen". Es ist bedauerlich, daß die Leitung mit diesem Rührstück und seiner mangelhaften Besetzung einen solchen Mißgriff getan hat. Immerhin war das Gesamtergebnis der Sommer-Oper günstig und es muß der Direktion des Schumanntheaters gedankt werden, daß sie weder Mühe noch Kosten gescheut hat, dem Mittelstande die Freude am Genuß einer Oper zu bereiten. Um so mehr ist es zu bedauern, daß das Haus oft so schwach besucht war.

Willy Werner Göttig

KOBURG Die Oper am Landestheater hat die Pflege der Neuzeitler sich im besonderen angelegen sein lassen. Die alten Meister sind darum etwas in den Hintergrund getreten. Immerhin gab es neben Mozart vortreffliche, neueingerichtete Aufführungen von „Fidelio" als Eröffnungsvorstellung der zu Ende gegangenen Spielzeit und von Halevys „Jüdin", als Erstaufführung Glucks „Maienkönigin". Und schließlich ist es ja Pflicht, den Lebenden den Weg zu bereiten. Bittner mit seinem „Höllisch Gold", das so feinsinnig neuzeitliche Dramatik mit der rhythmischen Eigenart mittelalterlicher Poeterei eint, und Pfitzner mit seinem wonnigen „Christelflein" rechtfertigen jede Förderung. Hugo Röhrs „Frauenlist" schaut allerdings zuviel nach Richard Strauß, um sich starker Eigenart rühmen zu können. Oberleithners „Eiserner Heiland" und Kienzls „Kuhreigen" werden, weil sie viel nach äußerlichem Eindruck streben, nicht bleibenden Kunstwert haben. Wagner ist am Koburger Landestheater immer rege gepflegt worden. Zwei geschlossene, hochstehende „Ring"-Aufführungen waren Kern und Höhe der dem Meister gegebenen Huldigung. Richard Strauß blieb leider unberücksichtigt, man hätte für ihn ruhig die Neuitaliener („Cavalleria", „Bajazzo", „Butterfly" und „Tosca") noch einige Zeit zurückstellen können. Die vor dem Kriege eingerichteten und mit viel Erfolg durchgeführten Koburger Maifestspiele gaben nun wieder den glanzvoll aufstrebenden Schlußtakt der Spielzeit. Für die Oper brachten sie „Die Entführung aus dem Serail" und „Die Meistersinger" mit vorzüglichen Gästen aus Leipzig (Claire Hansen-Schultheß, Lißmann, Jäger, Kase) und München (Irene v. Fladung, Delia Reinhardt, Gillmann). Der junge, hochbegabte erste Kapellmeister des Landestheaters Dr. Friedmann gestaltete die Werke mit sieghaftem Schwung zu Weihestunden der Kunst. Mit zwei an anderer Stelle bereits besprochenen Uraufführungen („Pucks Liebeslied" von Lily Reiff und „Vetter Boccherinis Brautfahrt" von Ad. Büttner-Tartier) hatte der Intendant Anton Ludwig wenig Glück. Wenn er vor Schluß der Spielzeit sein Amt niederlegte, so sind nicht seine künstlerischen Fähigkeiten, die vor allem auch viel fachmännisches Geschick eignet, die Ursache.

Ernst Lorenz

LINZ A. D. Herrgott, waren wir ausgehungert! Sechs Jahre ohne Oper, von einigen „Wohltätigkeitsaufführungen" abgesehen. Da muß man anspruchsloser, nachsichtiger werden. Was aber zu Beginn der Saison geboten wurde, wie Wagners „Lohengrin" förmlich verhonagelt wurde, konnte man sich nicht bieten lassen. Zeter und Mordio über die berechtigte, abfällige Kritik, Hilferufe an den Arbeiterrat — in Kunstdingen (bei unseren Linzer Verhältnissen). Kurz und gut, die halbe Saison wurde von allen Blättern über die Oper keine Zeile geschrieben. Als dann die Angelegenheit beigelegt wurde, gab es nichts Außergewöhnliches zu hören. Als einzige Neuheit wurde „Der eiserne Heiland" und — das Singspiel „Die glückliche Insel" herausgebracht. Die Spieloper wurde stark vernachlässigt — es fehlte an geeigneten Kräften. Mit „Waffenschmied", „Zar und Zimmermann", „Martha" war dieses Genre erledigt. Sonst wurden „Troubadour", „Faust", „Freischütz", „Carmen", „Hoffmanns Erzählungen", „Jüdin", „Cavalleria rusticana", „Bajazzo", „Boheme", „Tiefland" hervorgesucht. Die schätzenswerteste Kraft war die Jugendliche, Frl. Müller, die nach Brünn kommt, auch der Tenor, Herr Ziegelmayr, entwickelte sich künstlerisch. Kapellmeister Lieger zeigte nicht jene Qualitäten, die man von einem „ersten" Operndirigenten verlangen muß. Das Publikum strömte trotz der oft nur mittelmäßigen Aufführungen in Scharen in die Oper. Die neue Direktion verspricht besser zu werden. Leider wurde der Opernkapellmeister mit übernommen.

Franz Gräflinger

NORDHAUSEN Während im Winter im Stadttheater nur die Operette gepflegt wurde, allerdings mit guten Kräften, so daß man auch Strauß und Millöcker sowie Zeller würdig herausbrachte, folgte der eigentlichen Spielzeit noch eine Opernspielzeit von sechs Wochen, der man angesichts der äußerst günstigen Erfahrungen, die man vor zwei Jahren mit der Magdeburger Oper gemacht hatte, hoffnungsfroh entgegensah. Aber es gab eine schwere Enttäuschung. Als Leiter der Oper war der frühere Kasseler Oberregisseur Hermann Beyer verpflichtet, der ein besonderes, meist aus unfertigen Anfängern bestehendes Ensemble zusammengestellt hatte und mit diesen „Kräften", unter denen nur wenige Routine besaßen, in den sechs Wochen ein Dutzend Opern mit sehr wenigen, oft nur einer Probe herausbrachte, obwohl sich darunter Fidelio, Freischütz, Holländer, Tannhäuser, Tiefland und Carmen befanden. Der Kundige vermag sich leicht vorzustellen, was dabei herauskam. Zu bewundern waren nur die beiden Kapellmeister Erich Ochs und besonders Hans Waldemar Steinhardt, deren Geschick es gelang, das oft in allen Fugen krachende Gebäude zusammenzuhalten. Die Empörung war denn auch groß und berechtigt, denn diese Aufführungen waren eine Versündigung am Kunstwerk, und die wäre nicht nötig gewesen. Schon vor Beginn waren von sechs wöchentlichen Vorstellungen fünf — die sechste war Sonntags! — für alle sechs Wochen ausverkauft. Das Unternehmen war also finanziell gesichert, und da konnte man künstlerisch vollwertige Leistungen von dem Unternehmen verlangen. Eigentlich verdiente es diese Opernspielzeit, totgeschwiegen zu werden, wenn es nicht nötig erschiene, daß das hier beliebte Verfahren einmal niedriger gehängt wird. Einzelheiten erspare ich mir, denn es fällt wirklich schwer, hier keine Satire zu schreiben.

Dr. Reichel

PRAG Noch knapp vor Torschluß hat uns das Deutsche Theater einen festspielmäßigen Wagner-Zyklus beschert, leider aber einen unvollständigen, da er die beiden ersten Bühnenwerke Wagners, die „Feen" und den „Rienzi" sowie „Parsifal" nicht enthielt. Wagners Erstlingsoper „Feen" bei solchen Gelegenheiten zu bringen, wäre aber gerade für die Prager deutsche Oper moralische Pflicht, da einzig diese Bühne und die Münchener Staatsoper das Aufführungsrecht derselben besitzt. Der Verlauf dieses Wagner-Zyklus war übrigens typisch für die künstlerischen Zustände in unserem deutschen Operntheater; neben Vorstellungen echt festspielmäßiger Aufmachung und Durchführung gab es solche sogar unter dem Durchschnittsmaße mittelmäßiger Saisonaufführungen stehende. Den Festspielcharakter des Zyklus durch Gäste kenntlich zu machen, wäre überflüssig, hätten wir selbst in unserem Opernbestande die erforderlichen Kräfte; so wurde wohl teilweise aus der Not eine Tugend gemacht. Unter den erschienenen Gastsängern ragten der Tenorist Schubert von der Wiener Staatsoper und der Baritonist Fleischer von der Wiener Volksoper besonders hervor. Mit den „Meistersingern" schlossen die bis in die zweite Julihälfte hineinreichenden Festspiele würdig ab. Musikalisch festspielmäßig waren vor allem die vom Opernchef Alexander von Zemlinsky selbst geleiteten Abende; hoffentlich sind zum andern Male auch die Vorbereitungen und Proben festspielentsprechend. Edwin Janetschek

STUTTGART Gering war die Zahl solcher Werke, die neu in den Spielplan der letzten Monate gestellt wurden. Webers artige Spieloper „Die 3 Pintos" konnte immerhin als Neuheit gelten. Über dem Erfrischenden und Erheiternden, das der Weber-Mahlerschen Oper seine besonderen Reize gibt, übersah man gerne die Schwächen des dürftigen letzten Aktes, zumal wir es mit einer aufs beste gelungenen Aufführung zu tun hatten. Der Hoffnungen sind es zahlreiche. Starker Abgang von Sängern — Berlin entzieht Stuttgart gute Kräfte, wie Helgers (Baß), Schnidl (Bariton), Hörth (Opernspielleitung) — wird das Maß von Arbeit, das unserer Oper harrt, beträchtlich vermehren. Bei dem geschwollenen Defizit, dem Ergebnis des letzten Spieljahres, müssen natürlich mancherlei Wünsche hintangestellt werden. Gerne verzichtet man ja auch auf Regiekunststücke und kostspielige Versuche, wenn nur innerhalb der gebotenen Grenzen nach der künstlerischen und wirtschaftlichen Seite hin die richtige Verwertung der zur Verfügung gestellten Mittel und Kräfte durchgeführt wird. Nicht jede Aufführung kann eine Musteraufführung sein, aber man kann verlangen, daß die Auswahl von Opern, die in einem Jahre an die Reihe kommen, einen bestimmten Gesichtspunkt erkennen läßt. Zwei Werke von Mozart, eines von Gluck sind für eine Kunststätte von der Bedeutung unseres Landestheaters zu wenig. Wagner kann für den Ausfall keinen völligen Ersatz bieten. Mit ihm wurden wir fast überfüttert. Mit dem notwendig einsetzenden Ergebnis, daß einzelne Wagnertage zu den am schlechtesten besuchten gehörten. Ein Parsifal läßt sich eben nicht ungestraft zum Kassenstück machen. Die neue Intendanz und Opernspielleitung (Kehm-Bern und Dr. Ehrhardt), die schon an der Arbeit sind, machen dadurch den besten Eindruck, daß sie noch wenig von sich verlauten lassen. An ihren Taten sollt ihr sie erkennen. Alexander Eisenmann

KONZERT

DORTMUND Durch Professor Hüttners Erkrankung hatte sich der Beginn der Sinfoniekonzerte des philharmonischen, jetzt städtischen Orchesters ungewöhnlich verzögert. Während des Interregnums, das zunächst eine Verschiebung des ursprünglich geplanten Beethoven-Zyklus auf die letzte Hälfte der zwanzig vorgesehenen Sinfoniekonzerte notwendig machte, entschloß sich Konzertmeister Schmidt-Reinecke zur Leitung der Veranstaltungen. Aus der Reihe der von ihm mit feinem Empfinden stilvoll interpretierten Gaben seien vor allem die Beethovenschöpfungen genannt, welche mit der monumentalen 9. Sinfonie (leider ohne Schlußchor) ihre Krönung fanden. Bedeutsame Höhepunkte schufen ferner die Aufführungen der F-Dur-Sinfonie von Hermann Götz, der Mozartschen Jupiter- und E-Moll-Sinfonie von Tschaikowsky, letztere von Kapellmeister Lindemann vorzüglich ausgefeilt gezeichnet. Als mitwirkende Künstler standen nicht wenig Namen von Ruf im vordersten Treffen. Otto Enke, Willi Pöhlmann, Gerard Bunk, Martha Schaarschmidt, Kurt Hasser, Heinz Eccarius und Karl Roser. Das 7. Sinfoniekonzert war eine eindrucksvolle Gedächtnisfeier zu Ehren des verstorbenen Professors Georg Hüttner. Mit Brahms' E-Moll-Sinfonie, Beethovens Eroika-Trauermarsch und Strauß' „Tod und Verklärung" bewegten sich die klanglichen Bilder des Abends zwischen den Polen, welchen Hüttners ernstes Streben galt. Mittlerweile hielt man nach würdigen Nachfolgern Umschau und veranstaltete im Stadttheater Dirigentengastspiele, an denen sich Prof. Janssen (Dortmund), Prof. Sieben (Königsberg) und Franz von Hoeßlin (Lübeck) beteiligten, um an außergewöhnlich schweren Werken (Variationen über ein Bachsches Thema von G. Schumann, Rich. Strauß' F-Moll-Sinfonie, Bruckners 7. Sinfonie) ihre Orchesterroutine und vertiefende Gestaltungskunst zu zeigen. Die Darbietungen standen sämtlich auf einer selten hohen Warte. Die Musikdeputation entschied sich schließlich für Prof. Sieben, der die Wahl annahm und für den kommenden Konzertwinter seine Vorbereitungen trifft. Wie wir kürzlich meldeten, nahm er bereits Gelegenheit, sich in einem Einführungskonzert, das dem Andenken Prof. Hüttners galt, vorzustellen.

Die Chorkonzerte eröffnete Musikdirektor Holtschneider mit seiner „Musikalischen Gesellschaft". Dem vorbildlichen Zusammengehen mit dem Musikverein (Prof. Janssen) war die Wiedergabe des „Elias", des Oratoriums „Marienleben" von Othegraven und der Bruchschen „Glocke" in sorgfältiger Ausführung zu danken. Das Adventkonzert der „Singakademie" (Musikdirektor Schirmer) diente Händels „Messias" würdig. Statt der Matthäuspassion sang sich der „Madrigalchor" in der Reinoldikirche mit alten kirchlichen Weisen nachhaltig in die Herzen, während Organist Heinermann die Königin der Instrumente meisterte. Daß auch Musikdirektor Holtschneider in der Veranstaltung seiner bislang großzügig durchgeführten Orgelkonzertreihe fortfuhr, sowie Gerard Bunk, Arno Landmann und Alfred Sittard ihr rühmenswertes Orgelspiel bewiesen, trug wesentlich dazu bei, die Liebe zu diesem selten gepflegten Zweig der musica sacra zu stärken. Unter den Männerchören warteten der Dortmunder Männergesangverein (Musikdir. Lamberts), der Lehrergesangverein (Musikdir. R. Hoffmann) und der Dortmunder Quartettverein (Musikdir. Kranzhoff) mit erstklassigen Konzerten auf. Auch dem in der Pauluskirche zu Gaste gewesenen „Wittener Chor für Kirchenmusik" (Erich Näscher) sei ein Wort des Lobes gezollt.

Das Philharmonische Streichquartett (Ehrhard Heyde bzw. Schmidt-Reinecke, Becker, Pörsken, Roser), das Dortmunder Streichquartett (Pöhlmann, Otto, Weckauf, Hirt) und das Rose-Quartett erfreuten ihre treuen Kammermusikgemeinden mit erlesenen klassischen und modernen Schätzen, während Gerard Bunk und Willy Pöhlmann Veranlassung nahmen, sich mit der Wiedergabe von Beethovens

sämtlichen Violinsonaten lebhafte Anerkennung zu sichern.

Dem „Philharmonischen Verein" war die Berufung namhafter Solisten, in erster Linie Prof. Pembaurs, Dr. Wolfgang Rosenthals und Ilse Helling-Rosenthals und Frieda Kwast-Hodapps zu danken. Hervorragende Kunsteindrücke vermittelten außerdem: Alfred Höhn, Karl Friedberg, Emmi Leisner, Eva Bruhn, Anna Erler-Schnaudt und Heinrich Schlusnus. Durch den 4. westdeutschen Schulgesangkursus, der vom Holtschneider-Musikseminar veranstaltet wurde, trug man aus berufenem Munde hohe Werte zur Veredelung des Schulgesangs ins Volk.

M. Voigt

FREIBURG I. B. Nach den sechs Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters, über die das letztemal berichtet wurde, verabschiedete sich Camillo Hildebrand mit der Leitung eines Orchesterkonzerts zum Besten eines Erholungsheims städtischer Beamten Badens vom hiesigen Konzertpublikum. Camillo Hildebrand erzielte mit dem aus dem Freiburger und dem Baden-Badener städtischen Orchester gebildeten Klangkörper außerordentliche Wirkungen und riß durch den Vortrag von Bruckners Romantischer, Liszts Préludes und dem Meistersingervorspiel das Publikum, das den hochgeschätzten Dirigenten sehr ungern scheiden sieht, zu stürmischen Huldigungen fort. In einem von Julius Weismann geleiteten Volkssinfoniekonzert lernten wir Pfitzners fein ziselierte Ouvertüre zu Christelflein und zwei hypermoderne Orchesterstücke von Frederick Delius „Wenn der Kuckuck ruft" und „Sommernacht am Fluß" kennen, als gediegene, aber für den großen Raum nicht mit ausreichender Kraft begabte Schumannspielerin die Pianistin Emma Klein aus Saarbrücken. — Die kammermusikalischen Darbietungen zogen sich bis in den Juli hin, nach einem genußreichen Trioabend J. Weismanns mit den Stuttgartern Saal (Cello) und Dreisbach (Klarinette) zwei Zyklen der Harmsschen Konzertdirektion, der eine vom Roséquartett, bei dem A. Schönbergs erstaufgeführtes D-Moll-Streichquartett op. 7 keinen Widerspruch, aber auch keine nachhaltige Wirkung weckte. Für den zweiten waren Prof. Kwast und Frau Kwast-Hodapp gewonnen worden, Frau Erler-Schnaudt, das Schörgquartett und in dem Ehepaar Gelfius aus Stuttgart zwei sehr tüchtige Vertreter ihrer Instrumente Harfe und Flöte. So kamen an einem Mozartabend Konzerte für zwei Klaviere, für Violine und Viola und für Flöte und Harfe zu vollendetem Vortrag, jedes mit Begleitung eines vom hiesigen Komponisten und Dirigenten Franz Philipp geleiteten Kammerorchesters; Frau Erler-Schnaudt machte uns mit J. Weismanns feinsinnigen und stimmungskräftigen Vertonungen nach Texten von Rabindranath Tagore mit Triobegleitung „Der gelbe Vogel" op. 67 bekannt. Mit Professor Kwast am Flügel brachten die Herren vom Schörgquartett Franz Philipps Klavierquartett op. 13 zur Uraufführung, das in seinem Aufbau und musikalischen Gedankengang die Anlehnung an Brahms und Schumann nicht verleugnet. Von auswärtigen Solisten kamen noch Ende der Saison die immer noch durch ihre Vortragskunst wirkende Mysz-Gmeiner und der Baritonist Baklanoff, der durch den Vortrag französischer, italienischer und russischer Arien und Lieder im Originaltext bei einem Teil des Publikums Protestäußerungen hervorrief. Dem achthundertjährigen Jubiläum der Stadtgründung galten die sonstigen Konzertveranstaltungen des Sommers, bei denen nur Werke einheimischer Musiker durch einheimische Kräfte zu Gehör gebracht wurden, zwei Kammermusikabende und, am 25. Juli, ein Festkonzert. Von weiterem Interesse waren neue, gefühlstiefe und eindruckssichere Lieder von Julius Weismann und Werke von Franz Philipp: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und Lenaulieder für eine Singstimme mit Begleitung von Violine, Viola, Violoncello, Klarinette, Fagott und Horn, die Melodie und kompositorische Begabung aufweisen. Dasselbe läßt sich in noch höherem Grade von einer dreisätzigen Messe, Friedensmesse op. 12, sagen, die tiefsten Eindruck machte und in Franz Philipp eine Persönlichkeit erkennen ließ, von der noch viel zu erwarten ist.

Dr. Sexauer

GRAZ Noch ist beim deutschen Steirer die Musikfreudigkeit und Kunstbegeisterung trotz alledem nicht erloschen, ja mehr denn je wird unentwegt gesungen und gespielt, und auf die eigene Kraft gestellt blühte die heimische Kunst zum Wohle unserer musikalischen Jungmannschaft! Nur der kalte, lichtarme Winter spielte einen bösen Streich, aber dafür standen die Konzertsäle noch in den heißen Sommertagen offen. Rege rührte sich der nun zum „Konservatorium" erhobene „Steiermärkische Musikverein": Es gab zahlreiche Kammermusiken und Orchesterabende, und der unermüdliche Direktor Dr. R. v. Mojsisovics brachte manch schöne Begabung zu hoffnungsreicher Entfaltung. Zur Reife gekommen war Otto Siegl, dessen „Galante Abendmusik" mit ihren besonders ansprechenden Mittelsätzen („Im gemütlichen Marschtakt" und „Menuett") tüchtigen Orchestersatz und einen hochmodernen Geist verriet. Auch aus dessen kammermusikalischen Werken klangen neue, drängende Gedanken. Bei den sinfonischen Aufführungen des höchsten Anforderungen gewachsenen Opernorchesters vermittelte Kapellmeister Posa die Bekanntschaft mit Regers durch ihre geniale Kontrapunktik fesselnden „Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin" und der Es-dur-Sinfonie des Schöpfers der gehaltreichen Oper „Notre Dame" Franz Schmidt, der sich hierbei als Meister der Variation kundgab. Außerdem kamen Strauß, Schönberg, Pfitzner, Brahms und Tschaikowski zu Worte. In dem ersten Violinkonzerte Vieuxtemps' bewährte sich Konzertmeister Czerny-Herter als gediegener Geiger. Das Opernorchester besorgte auch den farbenreichen Untergrund bei den Uraufführungen der landsmännischen Werke „Eine Frühlingsnacht" (nach Th. Storm) von Hans Holenia und „Ein weltliches Requiem" von Dr. Sepp Rosegger durch die „Gothia". Vom hervorragend kunstverständigen Sangwart Dr. Weis v. Ostborn durchgearbeitet, machten diese Neuheiten tiefen Eindruck. Aus dem Gemüte, voll Wehmut und Kinderliebe, hatte der junge Rosegger in der Stille seines Mürztaler Heimes, allwo er dem ärztlichen Beruf obliegt, die Klänge zu den gedankenschweren Worten des Vaters geschöpft und mit erstaunlichem Kunstkönnen zu sieben machtvollen Sätzen für Chor, Orchester und Einzelstimmen aufgebaut. Er hätte dem Andenken des geliebten Vaters kein hehreres Denkmal setzen können! Die „Gothen" brachten es später im Rahmen der „Arbeiterbühne" zu nicht minder eindrucksvoller Wiederholung, wobei auch der Liebestod Isoldens (Frau Paula Haimel) erklang. Sehr gewandt in der Technik des Chor- und Orchestersatzes zeigte sich auch Hans Holenia bei seiner „Frühlingsnacht". Etwas im Banne von Straußens „Tod und Verklärung" kam der junge, heißblütige Reznicekschüler, der mit seinen schwungvollen, dankbaren Liedern durchschlagende Erfolge wie einst unser Pepo Marx erzielte, dem Stormschen Stimmungsbild allerdings mehr äußerlich als seelisch-innerlich nahe. Ein hübscher Gedanke Dr. Weis-Ostborns war es gewesen, mit seinen „Akademikern" einen Chorabend unter dem Leitgedanken „Liebesleid und -freud in alter und in neuer Zeit" zu geben. Eine junge Grazerin, Frl. Hild, führte sich hierbei mit einem tadellos geschulten Soprane als Liedersängerin äußerst vorteilhaft ein. Der „Grazer Männergesangverein",

der an R. Kölle einen gediegenen musikalischen Leiter gefunden hatte, zeigte sich bei seinem Konzerte besonders mit Hegars „Karl der Große in der Johannisnacht" auf der altgewohnten Höhe künstlerischer Leistungskraft. Im Einzelliede bewährten sich wieder Frl. F. v. Formacher und Paul Pampichler. Zu neuem Aufschwunge war der „Singverein" erwacht: Die Uraufführung von Josef Rieses Chorwerk „Mädchenmelancholie" brachte dem Tondichter die freundliche Anerkennung seines achtenswerten Könnens und noch stärkeren Wollens. Als Hauptwerk führte der neue Chormeister Herkules Weismanns „Fingerhütchen gewandt vor, das man nach seiner Uraufführung beim hiesigen Tonkünstlerfeste gerne wieder einmal hörte. Weihevollster Kirchenmusik oblag der „Deutsch-evangelische Gesangverein" mit seinem Sangwart D. Ocherbauer. Kamillo Horn kam schon im Herbste mit seinen Kompositionsabenden zu Ehren, noch mehr beim breit angelegten ersten Konzerte des jüngst gegründeten „Kamillo-Horn-Bundes", wobei Lieder, Chöre, Melodramen, Klavier- und Violinstücke die urdeutsche, warmherzige Natur dieses liebenswürdigen Wiener Meisters hören ließen. Entschiedene Bedeutung hatten die Kompositionsabende Leopold Suchslands, Dr. Fritz Cecerles und des bereits gewürdigten Hans Holenia. Aus den Kammermusiken und Liedern unseres Theoriemeisters Suchsland sprach der gereifte, im Vollbesitze künstlerischen Könnens stehende Tondichter, der seine stets vornehm empfundenen Gedanken in klarste und edelste Form zu gießen versteht. Ein durchaus eigenartiger Geist wehte aus Dr. Fritz Cecerles „Fünf Gesängen" nach dem indischen Dichter Rabindranath Tagore für Klavierquintett und eine hohe Singstimme. Ziemlich heißblütige, moderne gemalte Stimmungsbilder, denen vor allem die meisterliche Kehle Frau L. Bunzels zum Erfolge verhalf. Als wertvolle Neuheit wurde Guido Peters' Cellosonate in F-Moll, von ihm gespielt mit Wolfgang Schneider, aufgenommen. Ein in der Verbindung des Adagio mit dem Scherzo neuartig geformtes Werk, dessen Schlußvariationen zu einem alten Weihnachtsliede tief in des Tondichters gemütreiches Herz blicken ließen. Jedenfalls weckte die stark persönlich gefärbte Sonate unseres besten Klassikerspielers — Peters hatte sich auch mit einem weihevollen Beethovenabend eingestellt — das lebhafte Verlangen nach seinen kürzlich erschienenen Streichquartetten, die zu den besten modernen Kammermusikschöpfungen zu zählen sind. Einen stimmungsvollen Weihegruß entbot die Kammermusikvereinigung Prochaska-Stolz mit der Uraufführung eines überraschend modern anmutenden Trios in C-Dur vom alten Vater Jakob Stolz, des im Vorjahre dahingegangenen Nestors der steirischen Musikpädagogen. Derselbe Künstlerkreis, durch einstige Beziehungen zu Brahms ebenso berufen wie die um die Pflege des Meisters hochverdiente Pianistin Bertha v. Gasteiger (die sich den vortrefflichen Cellisten Grümer verschrieben hatte) gaben Brahms-Abende voll Stil und Stimmung. Unsere Jungsteirer Siegl, Pachernegg, Poiger und Grete Reinitzer, von der eine Sonate und ein wohlgesetztes Adagio überzeugende Talentproben bildeten, lernte man auch im Rahmen des „Freilandes" näher kennen. Dieser junge „Bund werktätiger Künstler Steiermarks" gab außerdem mit einem Wolf-Abend unter Leitung Dr. Potpeschniggs, des bekannten Freundes Meister Hugos, mit einem Schubert-Dehmel, Eichendorff und Zwerger-Abend, sowie mit „Weihnacht in deutscher Kunst" und „Hausmusik vor hundert Jahren" seinen Mitgliedern manche schöne Anregung. In großzügiger Weise ward die „Urania" ihrer Aufgabe, die Kunst ins Volk zu tragen, gerecht: den Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven, der „Ballade" und „Romanze", dem „Volksliede", dem „deutschen Liebesliede", den heimischen Tondichtern Suchsland (dem musikalischen Hausgeist der „Urania"), dem jungen Holenia und Altmeister Robert Fuchs, sowie dem „Musikalischen Sehen" unseres Dr. Karl Laker, dem Wesen der Tonkunst und manch lehrreicher Einführung in zur Aufführung gelangender Werke waren Abende gewidmet, die bisweilen über ein Dutzend mal wiederholt werden mußten! Nach seinen Kräften betätigte sich im ähnlichen Sinne auch der Verein „Deutsch-österr. Volksbühne", der ebenfalls mit einem „Enoch Arden-Abend" Flehners (mit der Straußschen Musik) die Spielzeit abschloß. Zu unseren besten ausübenden Musikern gehören Karl v. Baltz, der ernststrebende Primus des „Urania"-Quartettes, und der Pianist Hugo Kroemer, die wohlabgerundete Sonatenabende gaben und sich wiederholt rühmlichst betätigten. Eine bedenkliche Sache war das „Spiel nach der Augenblickseingebung" des ansonsten sehr tüchtigen, vielseitigen Musikers A. Michl und eines Herrn Doser, zumal sie sich harmonisch kaum aus der Tonika und Dominante herauswagten. Gelungene Liederabende gaben die Altistin Pap-Stockert, die einen sehr belehrenden Lichtbildervortrag über „Unser Gesangsinstrument" vorangehen ließ, das Ehepaar Christian, Marie Hönel mit dem begabten Marxschüler Kattnigg, der feinfühlige Tenor Rudolf Weis-Ostborn und fast alle hervorragenden Opernkräfte, von denen jedoch nur die Abende der Zäzilia Pfleger durch die Erstaufführung der R. Straußschen Brentano-Lieder, und der Altistin Kindermann durch neue nicht uninteressante Lieder O. Poses Bedeutung hatten.

Nicht allzu stark war der Zuzug auswärtiger Kunstkräfte. Zum Ereignis ward das Erscheinen Ferdinand Loewes mit dem „Wiener Tonkünstler-Orchester": Bruckners Dritte, Wolfs Italienische Serenade und Beethovens Achte! Jancovich spielte Beethovens Violinkonzert; bei einem Trio-Abend mit Kessissoglu und Kreisler fehlte ihm jedoch die innere Fühlungnahme, so daß jeder dieser glänzenden Virtuosen am besten allein gespielt hätte. Professor Max Springer erfreute sich bei seinem Kompositionskonzerte der größten Aufmachung (Chor von 350 Kehlen) und dank der Gediegenheit und Klangfrische seiner Werke auch des besten Erfolges. Die u. a. mitwirkenden Karl Walter (Orgel) und Frl. Alberdingk (Geige) hatten mit einem eigenen Konzert verdienten Sondererfolg. Das virtuose Geigenspiel betrieben die junge Morini und Janny Haindl. Ines Reischl und Dr. Gleich hatten mit einem Strauß-lieder-Abend mehr Glück als mit Marx. Der Tenor Kubla gefiel sich mit einem geschmacklosen welschen Programme. Freundlichst begrüßt wurden die einstigen Opernkräfte Laßner, Manowarda und Klothilde Wenger. Nun glaube ich das Wesentlichste berichtet und bewiesen zu haben, daß es auch im 33. Jahr meiner allezeit getreuen Mitarbeiterschaft in der alten Murstadt nicht an Sang und Klang gebrach!

Julius Schuch

LINZ A. D. Einen neuen Aufschwung nahm das Konzertleben in unserer Brucknerstadt durch die kunstsinnige, opferbereite Konzertdirektion Kollitsch. Wiener Orchester und Künstler ersten Ranges lud sie zu Gaste. Das vereinigte Wiener Tonkünstler- und Konzertvereinsorchester wartete mit einem bekannten Programm auf: Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, Schuberts H-Moll-, Tschaikowskys „Sinfonie pathétique". Wirksame Stimmungskontraste, feine Abtönung bosselte der Führer, Kapellmeister Konrath, heraus. Hermine Kittel von der Staatsoper übte in Liedern mit Orchester von Liszt und H. Wolf durch ihr üppig pastoses Altorgan nachhaltige Wirkung aus — Den Grundstock unseres Musiklebens bilden die Konzerte des Musikvereines. Zu hören waren u. a. Bruckners „Zweite" —

bei der Uraufführung schrieb Hanslick von einer „günstigen Wirkung auf das Publikum", zweieinhalb Jahre später berichtete der „objektive Merker" über die Aufführung des Werkes als eine dem Musikvereinssaale angetane „Schandtat" —, Schuberts „Siebente", Liszts „Tasso". Chopins E-Moll-Klavierkonzert, von Frau G. Göllerich glänzend gespielt, und als Uraufführung „Erlösung", Tondichtung von R. Reithoffer, für Orchester bearbeitet von Johann Prinz. Die Arbeit gemahnt an eine Bleistiftzeichnung, welche ein zweiter Künstler mit Farben angelegt hat. — Zum 10. Bruckner-Stiftungs-Konzert wurden die F-Moll-Messe „Dem Höchsten zur Verherrlichung geschrieben", und als Einlagen „Locus iste" und das „Ave Maria" ausgewählt. Direktor Göllerich wurde als Bruckner-Pionier herzlich gefeiert. — Zur Pflege und Vorführung der Werke unseres heimischen Komponisten Franz Neuhofer hat sich ein eigener Chor und eine Gemeinde gebildet. Lieder, Quartette und Chöre zeigten Gediegenheit und künstlerischen Wert. Am höchsten sind die auf neuen Bahnen schreitenden Kirchenwerke des Meisters einzuschätzen. Die chorischen Leistungen standen auf achtunggebietender Höhe. — Originalwerke für zwei Klaviere führte das Künstlerpaar Göllerich vor. Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven", Liszts „pathetisches Konzert", Strauß' „Burleske", Suite von Arensky — man sieht, das Programm bewegte sich weit ab vom Landläufigen. Die Auslegung war eine genußreiche ... Zum erstenmal erschien Moritz Rosenthal bei uns — der Zuspruch war ein spärlicher. Es ist nämlich eine Tatsache, daß Künstler, die Neulinge für das große Publikum sind, bei ihrem Erstlingsabend nur einen halbleeren Saal vorfinden. Rosenthals delikates Spiel, der rhythmische Schwung, die dynamischen Abblendungen rissen die Zuhörer zu stürmischem Beifall hin. Hans Smeterlings Klavierspiel löste beim Publikum Enthusiasmus aus. In einem Kompositionsabend führte E. W. Korngold seine E-Dur-Sonate Nr. 2 mit hinreißendem Schwung vor und zauberte wundervolle Effekte in den „Märchenbildern". Die Geigenfee Erika Morini versetzte die staunende Menge durch ihr silberfädiges Singen und Klingen der Guarnerie in ein Märchenwunderland. Kammersänger Richard Mayr ließ seinen künstlerisch durchgebildeten Stimmfond mächtig und ergreifend ausströmen. Mit rein italienischem Programm — ohne auch nur ein Lied deutsch zu singen — erschien Ida Isori. Einen Massenzustrom fanden die zwei Cahier-Konzerte. Alles stand im Banne eines außergewöhnlichen Erlebens. Elisabeth Schumann erfreute durch ihre taufrische Stimme. Das Ereignis der Saison bildete das Erscheinen Richard Strauß' mit Kammersänger Steiner. Spärlich war Kammermusik zu hören. Mit einem Strauß-Lanner-Abend stellte sich das Alt-Wiener-Kammerquartett ein. Emsig an der Arbeit sind die Gesangvereine. Der „Sängerbund Frohsinn" (Leitung Direktor Göllerich) veranstaltete ein chorisch künstlerisches Vokalkonzert und brachte bei dem 75. Gründungsfestkonzert außer Liszts „Entfesseltem Prometheus" Bruckners selten gehörtes „Helgoland" — in souveräner Gestaltungskraft und Singfreudigkeit geboten — und die Apotheose des Hans Sachs aus den „Meistersingern". Erfreulichen Fortschritt zeigte der „Männger G.-V." (Chormeister Elermann). Der neben Mendelssohns 42. Psalm, Brahms „Rhapsodie" auch Chöre von Einheimischen (Neuhofer, Gräflinger) wirkungsvoll zu Gehör brachte. Die Wiener „Urania" hatte sich 8 Tage häuslich in Linz niedergelassen. Von den musikalischen Abenden fanden „Unser Alpenvolk und seine Lieder", „Wiener Volksmusik", „Schubert" und der prächtige „Johann-Strauß-Abend" (alle mit Lichtbildern, einem kleinen Orchester und auserlesenen Gesangskräften — Frl. Musil wurde stürmisch gefeiert —) einen Massenzulauf. Ein lustiger Singsang des heiteren Quartettes des Wiener Männergesangvereines beschloß die Veranstaltungen. Belehrend und erbauend wirkten die neu eingeführten Vormittagsaufführungen des Verbandes zur Förderung der Volksbildung in Oberösterreich und die Kunstabende des neugegründeten Vereines „Der Ring". **Franz Gräflinger**

NÜRNBERG Im Konzertleben herrscht sommerliche Ruhe. Sie wurde nur unterbrochen von den Schlußkonzerten des städtischen Konservatoriums, dessen öffentliche Aufführungen dank der unermüdlichen Tatkraft seines Leiters, des Musikdirektors Karl Rorsch, beginnen, einen mitbestimmenden Einfluß auf unser gesamtes Musikleben auszuüben. Diesmal war es neben einem gelungenen Orchester- und Solistenkonzert ein Kompositionsabend mit Liedern und Kammermusik von Walter Maisch, der mit einem erfreulichen jungen Talent von bereits sehr ansehnlichem technischen Können bekannt machte. — Im Theater spielt man ausschließlich „Operette", und zwar zumeist „Neuheiten" von betrüblichem Tiefstand. **E. Brunck**

SAARBRÜCKEN Die Bewohner des Saargebiets haben ihre innere Kraft zum Widerstand gegen die Not der Zeit durch ein dreitägiges Beethovenfest gestärkt, das alle Erwartungen vollauf erfüllt, zum Teil übertroffen hat. Am ersten Abend spielte einer unserer ersten Pianisten, Konrad Ansorge, Klavierwerke mit der Waldsteinsonate und der Appassionata als Höhepunkten, am zweiten das von Professor Bram-Eldering geführte Kölner Gürzenichquartett Kammermusik mit dem Cis-Moll-Quartett zum Schlusse, und am dritten Abend leitete Dr. Bodo Wolf aus Frankfurt a. M., der ja vom Herbst ab ständiger Führer im Saarbrücker Musikleben werden soll, die Neunte Sinfonie, bei der Anna Maria Lenzberg aus Düsseldorf, Dora Poppen aus Karlsruhe, Richard Fischer aus Würzburg und Karl Rehfuß aus Frankfurt solistisch mitwirkten. Die Kritik rühmte übereinstimmend den Fleiß und die der gewagten Aufgabe von allen Seiten bewiesene Hingabe, deren Ergebnis das örtliche Niveau der letzten Jahre überragte. Dr. Wolf hat Chor und Orchester durch sein belebendes Beispiel zu bedeutsamen Leistungen hingerissen. Die Zuhörerschaft dankte zum Schluß durch eine begeisterte Kundgebung. Dem Dirigenten wurde zum bleibenden Andenken ein Beethovenbild überreicht.

STUTTGART Die Fülle von Konzertereignissen, die in den letzten drei Monaten hier vorfielen, zwingt den Berichterstatter, sich nur an das allgemeine Bild zu halten. Ein Nutzen war es nicht, daß die Konzertierenden schwarmweise sich zeigten. Cui bono? Höchstens dem Agenten. Bezeichnend ist, daß das Konzertpodium stärkste Anziehungskraft auf die Bühnensänger ausübt. Von seiten der Theater müßte ein Riegel vorgeschoben werden, müßte dafür gesorgt werden, daß die ihren Beruf frei ausübenden Künstler sich nicht von den berufsverwandten angestellten Opernkräften an die Wand gedrückt sähen. Zum mindesten sollte als Grundsatz festgehalten werden — wobei Ausnahmen selbstverständlich statthaft bleiben —, daß der Opernsänger seine ganze Kraft für sein Institut zu verbrauchen hat. Durchblättere ich den Stoß von Programmen der Solistenkonzerte April—Juli, so wiederholt sich darauf Allzuvieles. Ein schlechtes Zeichen für die Unternehmungslust, den echten künstlerischen Ehrgeiz und die Literaturkenntnis der Veranstalter, aber gewiß eine Erscheinung, die sich nicht nur bei uns zeigt. Im Zeichen des Wandels steht hier das Leben unserer Chöre. Der Liederkranz sucht sich einen neuen Chormeister. Hoffentlich fällt die Wahl auf den richtigen Mann, das heißt auf einen, der das Chorwesen aus dem ff. versteht, ausgefahrene Geleise meidet und es dazu bringt, den mißachteten „Männerchor" wieder

in sein Recht zu setzen. Der gemischte Philharmonische Chor kann mit hoher Befriedigung auf sein Gründungsjahr zurückblicken, sein Bestehen ist eine Notwendigkeit für Stuttgart. Der Beamtensingchor (Männerchor) und der Markuskirchenchor bewiesen, daß neben den großen Vereinigungen noch genügend Platz für kleinere ist, wenn nur jeder von ihnen sein Betätigungsfeld nicht überschreitet. Gerade von den Chören ist für die Gesundung der musikalischen Verhältnisse in der kommenden Zeit viel zu erwarten, wir werden daher ein Auge auf sie haben, denn ihnen im besonderen ist das volkstümliche Gut, das wir in unserer Musik besitzen, anvertraut. Alexander Eisenmann

WIESBADEN Im Kurhaus gab es unter großem Andrang eine „Mahler-Woche": Wiederholung der „C-Moll-Sinfonie" des vielumstrittenen Meisters — ein Lieblingswerk des Publikums —, danach das stets eindruckssichere „Lied von der Erde" und die „5. Sinfonie", die (noch) nicht ganz die gleiche Überzeugungskraft ausübt. Jedes dieser Werke wurde von Schuricht mit dichterischem Feingefühl und begeistertem Schwung interpretiert und von der Kurkapelle zu virtuoser Ausführung gebracht. — Der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" hatte zum Schluß der Saison ein 5 Abende umfassendes „Kammermusikfest" veranstaltet und dazu das „Leipziger Gewandhaus-Quartett" hierher berufen. Man schwelgte in musikalischen Genüssen edler Art: 1. Bach, Händel, Haydn und Mozart — wobei Altmeister Klengel mit Bachs Solosuite für Cello einen Haupterfolg hatte; 2. Beethoven: neben zwei Quartetten auch das B-Dur-Trio, wobei unser Kapellmeister Mannstädt mit jugendlichem Feuereifer am Klavier waltete; 3. Schubert, Schumann, Volkmann; 4. Brahms — darunter die Violinsonate G-Dur von Wollgandt und Mannstädt sehr feinsinnig durchgeführt; 5. Moderne: ein melancholisch angehauchtes, warm und natürlich empfundenes F-Moll-Quartett von Rich. Wetz; ein von eigenartiger Stimmungsmagie erfüllter „Phantastischer Reigen" von J. Weißmann — interessanter Versuch, die Programmusik auf das Gebiet der Kammermusik zu übertragen — und das bekannte Fis-Moll-Quartett von Reger. Über die Vorzüge des Gewandhaus-Quartetts sind die Wiesbadener ganz derselben Meinung wie die Leipziger und ließen an enthusiasmiertem Beifall nichts fehlen. Prof Otto Dorn

WITTEN (RUHR) Eine seit Jahren im Industriegebiet des Westens entbehrte musikalische Veranstaltung, die innerhalb eines mehrtägigen Festes Johann Sebastian Bachs Vokal- und Instrumentalstil in Kirche und Kammer durch eine gediegene Auswahl seiner Werke lebendig werden ließ, holte jetzt der Wittener Chor für Kirchenmusik unter seinem feinsinnigen Leiter Erich Näscher anläßlich des 170. Todestages des Thomaskantors nach und brachte damit der Kunst des gewaltigen Tonmeisters während einer dreitägigen volkstümlichen Feier eine Huldigung edelster Art dar. Das Kammerkonzert ließ u. a. die selten gehörte „Bauernkantate" mit Constanze Lacueille (Barmen) und Kurt Finkgarden (Dortmund) in den Solopartien aufleben, desgleichen Bruchstücke aus dem „Wohltemperierten Klavier", der musikalischen Bachbibel (G. Bunk) und eine viersätzige Sonate für zwei Violinen und Klavier (Ew. Becker, Ad. Pörsken, Gerard Bunk). Während des Kirchenkonzerts zeigte Otto Heinermann sein hervorragendes Orgelspiel (C-Moll-Passacaglia, G-Dur-Fantasie) und der Chor in der schwierigen Motette „Jesu meine Freude" seine vorzügliche Schulung. Den Abschluß des bedeutsamen Festes brachten neben einigen Orchesterwerken die beiden geistlichen Kantaten „Ich bin ein guter Hirt" und „Was mein Gott will." M. Voigt

Neuerscheinungen

Bach, Friedrich: „Ausgewählte Werke". III. Reihe, Altbückeburger Musik. Herausg. G. Schünemann. Bd. V. Klaviersonaten; Bd. VII. Kammermusik. Verlag von C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

* * *

Leichtentritt, Hugo: „Musikalische Formenlehre". 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jadassohn, S.: „Aufgaben und Beispiele für die Studien i. d. Harmonielehre". 9. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Juon, Paul; „Handbuch für Harmonie". Leipzig, J. H. Zimmermann.

Pfordten, Herm.: „Richard Wagners Bühnenwerke". 7. Aufl. Berlin, Trowitzsch & Sohn.

Riemann, Hugo: „Handbuch d. Musikgeschichte". I. Bd. II. Teil. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ritter, Thd.: „Die Mandoline". Leipzig, F. Hofmeister.

Litzmann, Barth.: „Clara Schumann". 2. Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Specht, Rich.: „Gust. Mahler, IV. Symphonie". Themat. Analyse. Wien, Universal-Edition.

Kurth, E.: „Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners Tristan". P. Haupt, Bern.

Wolfrun, Karl: „Der Cantus firmus auf der Orgel". 2. Heft. op. 18. Gütersloh, C. Bertelsmann.

Künstler, Leipziger: „Charakterskizzen". Herausg. A. Baresel. Nr. 1. „Robert Teichmüller" von A. Baresel. Leipzig, Paul Beutel-Verlag.

Besprechungen

Hans Sitt, op. 14, Drei Stücke (Erzählung, Canzona, Träumerei) für Violine mit Klavierbegleitung. Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Die Herrn Hans Schönherr zugeeigneten Stücke zeichnen sich durch gut melodischen Fluß aus. In ihnen ist der bekannte Sittsche Stil schon als ausgesprochen erkennbar; klare Form, gesunde Harmonik, leichtverständlichen Kontrapunkt, ansprechende und sangliche Melodik mit etwas slawischem Einschlag. Hans Sitt ist als ein Hauptvertreter der guten alten Leipziger Schule in allen Landen zu sehr bekannt, um hier noch besonders hervorheben zu müssen, daß seine Kompositionen auch in pädagogischer Hinsicht viel Wertvolles enthalten. Bei den Anhängern seiner viel bewährten Kunst, sowie bei denen, die es nicht vorziehen, sich moderneren Stilarten zuzuwenden, werden die drei gut ausgestatteten Stücke ihre Freunde finden. Gustav Uroschwitz

Sitt, Hans. Gavotte und Mazurka für Viola und Klavier op. 132. Steingräber Verlag, Leipzig. — Vier Gesänge aus Karl Stielers „Wanderzeit" op. 23. Verlag C. A. Klemm, Leipzig.

Beide Werke zeichnen sich durch sprühende Erfindung einer delikat melodiösen Linie auf gediegener harmonischer Grundlage aus. Durch ihren instruktiven Aufbau und die nicht allzu große Schwierigkeit werden sie sich bald in den Kreisen der Violaspieler Eingang und Beliebtheit verschaffen.

Stieler, dessen poetische Stimmung seinem musikalischen Charakter am verwandtesten ist, hat er die Texte der vier, dem Kammersänger Georg Lederer gewidmeten Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, entnommen. Zeichnet sich das erste (Mitternacht) durch das edle Melos der überaus sinnig behandelten Singstimme aus, so fällt im zweiten (In Regenstunden) die treffende, das Rieseln des Regenschauers nachahmende ruhig-bewegte Sechzehntelbegleitung ins Ohr. „Dein" atmet eine Innigkeit des Gefühls, wie sie nur ganz wenige deutsche Liebeslieder ausströmen, und auch das letzte „Hingegeben" enthüllt die zarten Schwingungen einer keusch liebenden Seele mit der ganzen Fülle innersten Erlebens. Wahrlich „Vier Gesänge", die man zu den edelsten Blüten des deutschen Liedes zählen darf.

Willy Werner Göttig

Hendrik C. van Oort: Vier Lieder nach Gedichten von Ernst Krauß. Op. 21. Preis 1.50 Fr. Verlag „De nieuwe Muziekhandel", Amsterdam.

Zu den stimmungsvollen, hauchzarten Versen des deutschen Konzertdirektors in Amsterdam hat der niederländische Baßbariton (er wirkt u. a. als Nachfolger Prof. Joh. Messchaerts am Amsterdamer Konservatorium) ebenso tiefempfundene Klänge geschaffen. Van Oorts Tonpalette hat den feinen Zauber delftischer Vasenstimmungen. Des Meisters Melodik und Harmonik blüht aus den Klängen einer gepflegten impressionistischen Romantik. Seine Musik schwelgt im Entstofflichten und durchtränkt die Seele des Lauschenden mit rätselhaft-seligem Gottesklang. -- Wunderbar ist im „Abendlied" das Geläut der fernen Glocken, im „Höhenflug" das Dämmern und Flimmern des Sternhimmels gemalt, nordisch in den „Toten Tagen" ihre schmerzliche Schwermut verschlungen und im „Frieden" das Pochen des Blutes und endliche Ausschwingen im Gottgefühl gebunden. - Niederländische Liedkunst von solcher Schönheit ist selten, um so lieber möchte man diese vier Lieder van Oorts auch in deutschen Konzertsälen hören.

Werneck-Brüggemann

Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf. Stuttgart und Berlin 1920.

Endlich! Eine deutsche Musikgeschichte! Ich lege den Nachdruck auf das „Deutsch", denn Musikgeschichten gibt es ja unendlich viele, gute und schlechte, teure und billige. Was der Wittenberger Privatdozent der Musikgeschichte hier zum erstenmal versucht, ist, ein Seitenstück zu Scherers „Geschichte der deutschen Literatur", Schäfers „Deutscher Geschichte", Dehios „Geschichte der deutschen Kunst" usw. zu schaffen. Leider liegt z. Zt. nur der erste Band, der von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges reicht, vor. Hier hat Moser nun etwas in seiner Art bis jetzt einzig Dastehendes geschaffen. Er schreibt Musikgeschichte, aber keine pedantische Historie, sondern lebendige, gestaltenreiche, plastische Erzählung der Entwicklung der Musik und ihrer Pflege. Er entwirft mit liebevoller Schilderung kleine Genrebilder der Ausübung der schönen Kunst durch die Fahrenden, die Minnesänger, die ritterlichen Trompeter und Pauker auf den Schlössern und Burgen; er führt uns in das frohe Musikleben des mittelalterlichen Dorfmusiklebens, er schildert beredt das städtische Musikleben der Musikantenzünfte, das wunderliche Musizieren der Meistersinger. Die Darstellung, in flüssigem, belehrend-unterhaltendem Stil gehalten, wird durch zahlreiche Notenbeispiele, denen die Originaltexte unterlegt sind, belebt. Hier ist nicht nur für den Musikwissenschaftler, sondern auch für den Sprachforscher, besonders den Germanisten, eine lustig sprudelnde, schier unerschöpfliche Quelle gebohrt worden. Und hierin erblicke ich den Hauptwert dieses schönen Buches: es greift hinein ins volle Menschenleben, schöpft mit gründlicher aber nie trockener Sachlichkeit, fördert ungeahnte Schätze mittelalterlicher Musikkunst zutage und bietet jedem Leser, dem Fachmann und dem Liebhaber, wertvolle, interessante Blicke in die musikalische Vergangenheit unseres Vaterlandes. Sehr bedauerlich ist das Fehlen anschaulicher Bilder, die das Gesagte ungemein beleben könnten. Ich vermute, daß die Ungunst der Zeitverhältnisse diesen Mangel verschuldet. Hoffen wir, daß der 2. Band bald erscheinen möge, und daß Moser sich davor hüten möge, die Zeit nach Wagner — denn von da ab wird alles Folgende, ähnlich wie in der Literaturgeschichte, auf ein paar Seiten mit wenigen Worten abgemacht — zu knapp darzustellen. Lieber soll er ihr einen 3. Band widmen, denn nicht nur die Toten, auch die Lebenden haben ein Recht auf Würdigung!

Willy Werner Göttig

Notizen

Berlin. Generalmusikdirektor Fritz Busch vom Württembergischen Landestheater wird im Winter drei Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester dirigieren.

Berlin. Richard Strauß wird seine aus der Musik zu Molières „Bürger als Edelmann" zusammengestellte Orchestersuite, die folgende neun Nummern umfaßt: Ouvertüre zum 1. Aufzug; Der Fechtmeister; Menuett; Auftritt und Tanz der Schneider; Das Menuett des Lully; Auftritt des Cleonte; Courante; Vorspiel zum 2. Aufzug (Intermezzo); Das Diner, auf seiner Reise in verschiedenen Städten Argentiniens und Brasiliens mit einem italienischen Orchester aufführen.

Berlin. Hans Pfitzner wird seine Berliner Lehrtätigkeit jeweils in der Zeit vom 1. Oktober bis 30. November, 15. Januar bis 15. März und vom 15. Mai bis 15. Juli ausüben. Zur Zeit arbeitet Hans Pfitzner an einem großen Werk für vier Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel, einer Art „Romantischer Kantate", das in Idee und Form etwas ganz Neues sein wird.

Berlin. Die Aufnahmen in die Meisterschulen für musikalische Komposition für das Winter-Halbjahr 1920/21 finden bei den Professoren Dr. Humperdinck, Dr. Georg Schumann und Dr. Hans Pfitzner Anfang Oktober dieses Jahres statt. Anmeldungen für den Besuch der akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg (Direktor Professor Hans Schrecker) haben schriftlich bis spätestens zum 24. September d. J. an das Bureau der Hochschule, Fasanenstraße 1, in Charlottenburg zu erfolgen. Die Aufnahmebedingungen sind aus den Satzungen ersichtlich.

Bielefeld. Lazar Sverdloff, der erste Konzertmeister des städtischen Orchester, hat einen Ruf als erster Konzertmeister an das Philharmonische Orchester in Berlin erhalten.

Bochum. Kapellmeister Schulz-Dornburg, der bereits im vergangenen Winter mit einer großzügigen Unterstützung der Stadt hier bislang nicht gekannte Konzerterfolge erzielen konnte, sagt für die kommende Saison an sechs Abenden in erschöpfender Darstellung „Die deutsche Sinfonie des 19. Jahrhunderts" (auch im Rahmen der Volkssinfoniekonzerte) an. In weiteren sechs Konzerten soll zum erstenmal ein erweiterter Einblick in das Schaffen unserer lebenden Tondichter unter Heranziehung von Hermann Suter (Basel), Siegmund von Hausegger (München), Hermann Unger (Köln) und Karl Kämpf (Berlin) als Dirigenten ihrer Werke gegeben werden. Außer zwölf klassischen Sinfonien bzw. sinfonischen Dichtungen wurden an Ur- und Erstaufführungen u. a. Schöpfungen von Rudi Stephan, F. Klose, Gottfried Rüdinger, Erdmann, Huber und

Bela Bartok erworben. Die Einführungsabende sollen durch Hinzuziehung bedeutender Persönlichkeiten (Dr. M. Steinitzer-Leipzig, Ernst Isler-Zürich, G. Kinsky-Köln und Prof. v. Walthershausen-München) besonders anregend gestaltet werden.

Cassel. Unser Mitarbeiter, der bekannte Musikschriftsteller Werneck-Brüggemann hat soeben im Verein mit dem Musikdirektor Armin Haag (Leiter des Suckelbundes zu Grünberg i. Schl.) eine neue Oper beendet. Sie heißt „Die gepanzerte Braut", eine deutsche Spieloper in vier Aufzügen aus der Biedermeierzeit.

Christiania. Der junge Geiger Hugo Kolberg wurde als erster Konzertmeister an das Philharmonische Orchester nach Christiania berufen.

Darmstadt. Das Landestheater veröffentlicht soeben das Programm für die unter der Leitung der Intendanz Gustav Hartung stehende Spielzeit 1920/21. Für die Oper sind vorgesehen: Uraufführungen sind in den Verhandlungen noch nicht abgeschlossen. Erstaufführungen: „Die Frau ohne Schatten", Oper von Hofmannsthal und Richard Strauß; „Elektra", Tragödie von Hofmannsthal und Richard Strauß; „Der ferne Klang", Oper von Franz Schreker; „Ilsebill", Oper von Friedrich Klose; „Lobetanz" von O. J. Bierbaum und Ludwig Thuille; „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" von G. Puccini. — Ballett: „Marion" von Paul v. Klenau; „Klein-Idas Blumen" von Paul v. Klenau; „Der Zwerg und die Infantin" von Bernhard Sekles.

Dresden. Die Uraufführung von Siegfried Wagners neuer Oper Sonnenflammen wird am 2. Oktober sein. Im Dezember wird die Uraufführung von Josef Mraczeks Oper Ikdär folgen.

Elberfeld. Am 25. Juli versammelten sich auf Anregung des Herrn Paul Wolff aus Elberfeld in Rhöndorf am Rhein mehrere begeisterte Zitherfreunde aus Rheinland und Westfalen, um eine Gesellschaft zur Förderung des Zitherkonzertwesens zu gründen. Der neugegründete Verein führt den Namen „Deutsche Zither-Konzert-Gesellschaft". Er bezweckt durch Vorführung einwandfreier Zithermusik, verbunden mit Schoßgeige (Streichmelodion) und Gitarre (Laute), das Verständnis der breiten Öffentlichkeit zu wecken für die Bedeutung der Zither als vollwertiges Musikinstrument. Er will dazu beitragen, den musikalischen Geschmack des Volkes zu veredeln und will ihm die Wege weisen zur Ausübung edler Hausmusik. Der Verein bietet seinen Mitgliedern keinen geldlichen Gewinn, er schafft ihnen aber eine gesicherte wirtschaftliche Grundlage, so daß ihnen aus der Teilnahme der Vereinsbestrebungen kein Schaden, wohl aber ein billiger Kunstgenuß erwächst.

Essen. Die kommende Opernspielzeit des Stadttheaters, welche am 12. September mit Verdis „Aida" eröffnet werden soll, wird an örtlichen Erstaufführungen bringen: „Schirin und Gertraude" von Graener, „Die Gezeichneten" und „Der Schatzgräber" von Franz Schreker, „Manon" von Massenet und Liszts „Legende der heiligen Elisabeth". Unter den Neueinstudierungen sind zu nennen: Mozarts „Cosi fan tutte" und „Don Giovanni", Wagners „Nibelungenring", Mehuls „Josef in Ägypten", Verdis „Othello" und Puccinis „Toska". — Dr. Beckers Weggang nach Düsseldorf wird hier aufrichtig bedauert, da mit ihm nicht nur ein gesund modern empfindender Opernspielleiter, sondern auch ein edel denkender Mensch scheidet.

Essen. Der seit Dr. Maurachs Weggang in der Kruppstadt als Intendant am Stadttheater sehr erfolgreich tätig gewesene Dr. Becker wurde in gleicher Eigenschaft nach Düsseldorf berufen. Damit geht auch die Leitung des Duisburger Stadttheaters in seine Hände über. Dr. Beckers Scheiden wird hier allgemein bedauert, da er ein fortschrittlich in gesunden modernen Bahnen wandelnder Bühnenleiter ist.

Essen. Während der Feier des 60 jährigen Bestehens des Essener Männerchores 1860 (Sanssouci) wagte Kapellmeister Ferdinand Drost mit triumphalem Erfolg die Wiederbelebung der biblischen Szene „Das Liebesmahl der Apostel" von Richard Wagner. Da ein Vokalkörper von 300 sorgfältig disziplinierten Singenden zur Verfügung stand, gelang die technisch reich gegliederte, mit gefahrbringenden Klippen nicht gering bedachte Schöpfung unter seiner anfeuernden Leitung untadelig. Lebhaft wurde auch Musikdirektor M. Müller, der Dirigent des Vereins, während des Festkonzerts und des sich anschließenden 25. Rheinischen Sängerbundesfestes als meisterlicher Leiter der Massenchöre des Essener Unterverbandes gefeiert.

Essen. Der Essener Musikverein wird im kommenden Winter unter Leitung Max Fiedlers hauptsächlich neuere bedeutende Werke zur Aufführung bringen: Reger, 100. Psalm und Klavierkonzert (Frieda Kwast-Hodapp); Mahler, Achte Sinfonie; Richard Strauß, „Also sprach Zarathustra" und Violinkonzert (Gustav Havemann). Für zwei Liederabende sind Maria Ivogün und Sigrid Hoffmann-Onegin gewonnen worden.

Frankfurt a. M. Frau Beatrice Lauer-Kottlar ist aufgefordert worden, im Londoner Covent-Garden zu singen.

Frankfurt a. M. Zum Leiter des Frankfurter Opernhauses ward vom Aufsichtsrat Dr. Ernst Lert, seither Direktor des Stadttheaters Basel, berufen. Lert hat sich durch seine Leipziger Inszenierung eines Mozarts-Zyklus, dessen Erfahrungen er in dem bei Schuster und Löffler erschienenen Buch „Mozart auf dem Theater" niedergelegt hat, einen klangvollen Namen erworben.

Hamburg. Erich Wolfgang Korngolds neue Oper Die tote Stadt soll Ende November dieses Jahres ihre Uraufführung erleben, und zwar gleichzeitig in Hamburg, Köln und Wien.

Hamburg. Die Uraufführung der Oper Li taipo von Clemens v. Franckenstein, dem früheren Münchner Intendanten, wird am Hamburger Stadttheater erfolgen.

Heidelberg. Der außerordentliche Professor für Musikwissenschaft an der Münchener Universität Dr. Theodor Kroyer hat einen Ruf auf den seit Wolfrums Tod verwaisten Lehrstuhl der Musikwissenschaft angenommen.

Jena. Konzerte im Rahmen der Jenaer Volkshochschule. Als eine dankenswerte Neuerung wurde ein Zyklus von acht Beethovenabenden begrüßt, den der Direktor des Konservatoriums Prof. Willy Eickemeyer hielt; den Hörern (Beleggeld 5 M.!), die den akademischen Rosensaal bis auf den letzten Platz füllten, wurden nach vorangehenden Erläuterungen am Klavier und entsprechenden biographischen Hinweisen von Prof. Eickemeyer unter teilweiser Mitwirkung der Lehrkräfte des Konservatoriums die Werke zu Gehör gebracht.

Kopenhagen. Der Berliner Flötenkünstler Prof. Prill gab gestern ein Konzert im Tivoli-Konzertsaal. Seine Virtuosität erntete stürmischen Beifall und fand uneingeschränkte Anerkennung seitens der Kritik.

Landshut. Die Liedertafel veranstaltet im kommenden Winter aus Anlaß von Beethovens 150. Geburtstag ein Beethoven-Fest. Mitwirkende: Karl Erb (Liederzyklen), das Wendling-Quartett (Streichquartette), Helene Zimmermann und Felix Berber (Violin-Sonaten), Konrad Ansorge, Walter Braunfels (Klavierwerke). Den Beschluß des Festes bildet eine Aufführung der „Missa

solemnis" mit Philippine Landshoff, Anna Erler-Schnaudt, Martin Wilhelm und Alfred Jerger als Solisten.

Mailand. Puccini ist mit der Vertonung einer neuen Oper beschäftigt, deren Titelheld der Kesselflicker Christoph Sly aus dem Shakespeareschen Werke „Der Widerspenstigen Zähmung" ist. Das Buch rührt von Giordano her.

Mailand. Palestrinas sämtliche Werke sollen mit Unterstützung des italienischen Staates in einer Volksausgabe neu herausgegeben werden. An der Redaktion des Werkes sind beteiligt die Kapellmeister Tebaldini, Casimiri, Kanzler, Cametti, Gasperini u. a. m.

Mannheim. Die Bewegung der Volksmusikpflege in Mannheim, die seit Kriegsende der organisatorischen Leitung des Vorstandes der dortigen Volksbücherei für Musik, Karl Eberts, unterstellt ist, und die sich gewappnet zum Kampfe gegen die Schundliteratur in der Musik, an alle Kreise der Arbeiter- und Angestelltenschaft sowie des Mittelstandes wendet, wurde binnen Jahresfrist auf eine breite, obgleich noch erweiterungsfähige Grundlage gestellt. Die im Auftrag der Stadtgemeinde veranstalteten Volkssinfoniekonzerte (Eintrittspreis 1.50 M.) waren durchschnittlich von 4000 Personen, die kleinen Musikaufführungen für Volksschüler (unentgeltlich) durchschnittlich von 500 Schülern besucht. Der vertiefenden Arbeit im engeren Kreise sind die Proben im neugegründeten gemischten Volkschor und die Abende der musikalischen Elementarkurse (Chorschule) gewidmet, zu denen ohne Entgelt bis zu 80 Personen zugelassen werden. Von zwei weiteren Kursen haben ein zehnabendlicher über „Das Werden und Wesen der Musik" und ein vierabendlicher „Von der Orgel und ihren Meistern" (Palestrina bis Reger) mit 500 und 1400 Dauerbesuchern die durch die Raumverhältnisse gebotene höchstmögliche Zahl erreicht.

An den einzelnen wendet sich die Beratungsstelle der Volksbücherei für Musik, deren Einrichtungen gegen 50 Pfg. Einschreibegebühr jedermann zugänglich sind und die, wie das gesamte einschlägige Arbeitsgebiet, der Oberaufsicht des von der Stadt eingesetzten Ausschusses für Volksmusikpflege anvertraut ist. Die städtischen Sonntagskonzerte im Rosengarten sind in der Art, wie sie im abgelaufenen Spieljahr durch Karl Eberts (unter Ausschaltung des vordem üblichen Wirtschaftsbetriebes) ausgebaut wurden, als Brücke und Bindeglied zwischen musikalischen Unterhaltungsabenden und der wahren Volksmusikpflege gedacht.

München. Die Vereinigung Münchner Musikkritiker hat beschlossen, die Erstaufführung des angeblich „Schubertschen" „Hannerl" am Münchner Gärtnerplatz-Theater nicht zu besprechen, um sich, soviel an ihr liegt, nicht an dieser Leichenschändung zu beteiligen. (Wortlaut der Resolution der Sitzung vom 10. August 1920.) — Zur Nachahmung empfohlen.

München. Das bayerische Unterrichtsministerium beabsichtigt an der Akademie der Tonkünste eine Professur für Schulsingen zu errichten.

Neuyork. Der Neuyorker Schumann-Klub schreibt zwei Preise aus: 400 Dollar für eine unveröffentlichte Kantate für drei- bis vierstimmigen Frauenchor mit Klavier oder kleinem Orchester und von 10 bis 20 Min. Dauer, 200 Dollar für eine unveröffentlichte Gesangsszene von nicht mehr als 10 Min. Dauer. Die Bewerbung steht allen Nationen offen. Die mit Kennwort zu versehenden Kompositionen müssen bis zum 1. November 1920 eingereicht sein; dem Texte muß (je nachdem) eine englische Übersetzung beiliegen. Einzelheiten sind beim Sekretariat des Schumann-Klubs zu erfragen (New-York 47 West, 72 Street).

Offenbach. Hier ist aus dem Vorstand des Sängervereins eine neue Konzertgesellschaft gegründet worden, die im kommenden Winter mit dem hessischen Landestheaterorchester aus Darmstadt und dem Chor des Sängervereins fünf Orchester- und Chorkonzerte aufführt. Leiter ist Herr Oskar v. Pander.

Paris. Vincent d'Indy hat ein religiöses Werk Die Legende des heiligen Christophorus geschrieben und mit dessen Uraufführung an der Großen Oper tiefen Eindruck gemacht. Es ist eine Art dramatischen Oratoriums und soll einen von von d'Indys bisherigem Stil durchaus abweichende Musik haben.

Prag. Der Bassist K. Norbert vom hiesigen Deutschen Theater ist von der nächsten Spielzeit an der Wiener Staatsoper verpflichtet worden.

Rio de Janeiro. Strauß wird in allen großen Städten Brasiliens und Argentiniens dirigieren, und zwar Orchesterwerke von Beethoven, Richard Wagner und sich selber. In Buenos Aires wird er seinen „Rosenkavalier" leiten. Das ihn begleitende Orchester besteht aus Italienern. Anfang Dezember erfolgt die Rückkehr, an die sich noch eine Reihe von Gastkonzerten in Spanien schließt. Dann nimmt Richard Strauß seine Tätigkeit in Wien wieder auf.

Rio de Janeiro. In dem mit einem Kostenaufwand von über 20 Millionen Milreis erbauten Stadttheater fand Anfang Juli die Erstaufführung von Wagners „Parsifal" großen Beifall.

Rüdesheim. Der jüngst begründete Rheingau-Sängerbund wird in den ersten Tagen des Oktober in Rüdesheim einen Rheingau-Sängertag abhalten. An den Festzug sollen sich große Kundgebungen für das deutsche Lied anschließen.

Salzburg. Willy Schweyda, der bis jetzt Hauptlehrer für Violinspiel am Salzburger Mozarteum war, ist unter Verleihung des Professortitels nach Prag an die deutsche Akademie berufen worden.

Stavanger. Der Orchesterverein führt zum 150. Geburtstage Beethovens unter Leitung seines Kapellmeisters Artz des Meisters sämtliche neun Sinfonien, das Violinkonzert und das Klavierkonzert in Es auf.

Turin. Nachdem im Mai und Juni Kapellmeister Max Fiedler und Dr. Muck in Turin große künstlerische Erfolge als Konzertdirigenten geerntet haben, hat Ernst Wendel (Bremen) drei Konzerte geleitet und ebenfalls einen künstlerischen Triumph gefeiert.

Weimar. Der Komponist Richard Wetz, Lehrer für Komposition an der Staatlichen Musikschule zu Weimar, wurde von der Weimarischen Staatsregierung zum Professor ernannt.

Würzburg. Zum Nachfolger des am 1. September in den Ruhestand tretenden Direktors des Konservatoriums für Musik in Würzburg Hofrat Max Meyer-Olbersleben ist der ordentliche Professor an der Akademie der Tonkunst in München Hermann Zilcher ernannt worden.

SCHRIFTLEITUNGSVERMERK

Wir machen die Leser der Z. f. M. darauf aufmerksam, daß mit dem nächsten Hefte das 3. Quartal abschließt. Abonnementserneuerungen bitten wir sofort vorzunehmen, damit die Zustellung der Zeitschrift keine Verzögerung erleidet.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Organ des Leipziger Tonkünstler-Vereines

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag — Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift fürMusik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 18 — *Leipzig, Donnerstag, den 16. September* — 2. Septemberheft 1920

Zur Lage der stehenden Orchester Deutschlands

Von Wolfgang Lenk

Die Wertschätzung des berufstätigen, schöpferischen oder ausübenden Musikers von seiten der Mitwelt, zeitgemäß gesprochen seine soziale Lage, ist durch folgende Faktoren bedingt: Es sind dies, einerseits für die Allgemeinheit, die Erkenntnis seiner Daseinsberechtigung und -notwendigkeit, die Anerkennung seiner Leistungen in geistiger und materieller (finanzieller) Hinsicht, andererseits für den Musiker noch besonders seine Allgemeinbildung, seine fachlichen Leistungen, hauptsächlich aber ein auf sämtliche Faktoren festgegründetes und gestütztes Standesbewußtsein.

Je stärker sich dieses Bewußtsein ausprägt, das in technischer Hinsicht zugleich eine straffe Organisation erfordert, um so gesicherter, angesehener und vor allen Dingen künstlerisch leistungsfähiger ist der Musikerstand selbst; die Musik- und Kulturgeschichte der Vergangenheit und Gegenwart zeigen dies oft und deutlich. Wird nur ein der genannten Umstände vernachlässigt oder gar ausgeschieden, ist der Musikerstand als solcher bedroht. Die wechselseitigen, engen Beziehungen dieser Faktoren unter sich verlangen eine gleichmäßige Pflege und Förderung, wenn nicht Unterlassungssünden großen Schaden erstehen lassen sollen.

Der Musiker des klassischen Altertums genügte diesen Forderungen vollständig. Die Achtung, die er seitens der Mitmenschen genoß, war bedeutend. Bildung und Leistungen räumten ihm im Staate denjenigen Grad ein, der ihm als Vertreter eines der wichtigsten Kultur- und Erziehungsfaktoren zusteht. Sein Standesbewußtsein war berechtigt und wurde anerkannt. Eine ähnliche Stellung nahm der Musiker des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit ein. Die Wertschätzung der Klostermusiker, Minnesänger, Troubadoure und Meistersinger stand auf hoher Stufe. Selbst noch die in Zünfte vereinigten Pfeifer, Spielleute und später die Stadtmusikanten vertraten ein gewisses Standesbewußtsein. Wenn auch die Leistungen und Allgemeinbildung letztere nicht ohne weiteres hierzu berechtigt haben, bestand doch im Volke die Erkenntnis ihrer Daseinsberechtigung und -notwendigkeit. Ja, ihre Leistungen wurden oft mehr denn entsprechend gewürdigt.

Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts tritt ein langsamer, aber deutlicher Verfall dieses Standesbewußtseins ein. Es lag dies in erster Linie an dem sich geltend machenden Überangebot von Musikern. Jedoch die Hauptursache war die Vernachlässigung der für die Pflege dieses Standesbewußtseins in Frage kommenden Faktoren. Nicht allein unter der freien, sondern auch bei der in Orchesterverbänden berufstätigen Musikerschaft machte sich diese Tatsache bemerkbar.

Die größeren Orchester des 17. und 18. Jahrhunderts standen im Dienste des Kaisers, der Könige und Fürsten. Ihre Zahl war in Deutsch-

land beträchtlich, denn selbst kleine Fürsten leisteten sich den Luxus einer Kapelle. Doch standen diese Kapellen ausschließlich zur Verfügung des Hofes. Wenige Ausnahmen verzeichnen eine Anteilnahme an den Leistungen seitens der Bevölkerung, der damit schon das Bewußtsein der Daseinsberechtigung und -notwendigkeit des Musikerstandes verlorenging.

Was nun die Leistungen dieser Musiker betrifft, so muß man gestehen, daß neben ausgezeichneten Virtuosen, — eine für das Renommee der Hofkapelle unerläßliche Bedingung, — in der Mehrzahl wenige Künstler zu verzeichnen waren. Mit der Allgemeinbildung stand es selbst bis hinauf zum Maestro di Capella schlecht. Die meisten konnten wohl Noten, aber kaum ihren Namen schreiben. Was die Bezahlung anbetrifft, so hielt man es auf seiten der Höfe mit der Sparsamkeit. Große luxuriöse Feste und Einrichtungen dürfen hierüber nicht hinwegtäuschen; die erhaltenen Akten sind in dieser Angelegenheit die wahren Zeugen.

Unter diesen Umständen mußte das Ansehen und das Standesbewußtsein leiden. Die Orchestermitglieder standen meistens im Range eines Lakaien und wurden demgemäß gewürdigt. Hand in Hand ging damit oft noch eine persönliche Vernachlässigung und Gleichgültigkeit.

Trotz des ungeheuren Aufschwungs, den die Musik um die Wende des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert nahm, stieg das Ansehen des Musikerstandes nicht in gleichem Maße. Die Unterlassungssünden der vorangegangenen Zeit rächten sich bitter. Das mit einem gewissen Untertone behaftete Wort Musikant behauptete in der Gesellschaft und im Bürgerstande auch weiterhin seine Bedeutung. Selbst noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts, das in bezug auf Leistungen und Bildung in der Musikerschaft wieder bedeutende Besserungen zeitigte, war ihre Wertschätzung, ihre soziale Lage geradezu dürftig zu nennen.

Den Anstoß zu einer Besserung in diesen Fragen gaben einige der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts gegründeten feststehenden, städtischen Orchester, denen die noch erhaltengebliebenen Hofkapellen bald folgten.

Die Vorbedingungen hierzu lagen klar zutage. Die Musikerschaft wies eine bedeutend gebesserte Allgemeinbildung auf, die fachlichen Leistungen waren durch guten und geregelten Unterricht vervollkommnet.

Die Orchester stellten nur noch vollwertige Künstler ein. Die technischen Anforderungen in den Kompositionen der sich Geltung verschaffenden modernen Tonsetzer unterstützten diese Forderungen. Mit dem wachsenden Ansehen des Komponisten stieg die Anteilnahme an Kapellmeister und Orchester. Die geistige Würdigung der Orchestermusiker mehrte sich — nur die finanzielle Versorgung lag immer noch sehr im argen und hemmte ihre künstlerische Leistungsfähigkeit.

Aber auch in diesem Punkte erreichten die stehenden Orchester Besserung. Die Organisation und der Allgemeine Musiker-Verband traten in ihre Rechte. Die letzten Forderungen näherten sich scheinbar dem Ziele. Das alte, verlorengegangene Standesbewußtsein erkämpfte sich wieder seine ihm gebührende Stellung. Man lernte die feststehenden Orchester würdigen. Ihre Mitglieder erhielten Beamtenstellung mit Pensionsberechtigung.

Mit Ausbruch des Weltkrieges kam die Tätigkeit dieser Organisation zum Stillstand. Der einige Jahre vorher innerhalb des Verbandes gegründete Orchesterbund festbesoldeter Orschester Deutschlands wurde 1918 leider wieder aufgelöst.

Mit ihren neuen Fragen trat die Zeit nach der Revolution auch an die Organisation des sogenannten Allgemeinen deutschen Musikerverbandes heran. Es kam eine Verschmelzung mit dem „Verein Berliner Musiker" zustande — der „Deutsche Musiker-Verband". Die gewerkschaftliche Organisation hielt damit ihren Einzug. Nicht zum Segen der gesamten deutschen Musikerschaft.

Denn der Gewerkschaftsgedanke mit seinen naheliegenden politischen Tendenzen bedeutet für die feststehenden Orchester eine große Gefahr. Die Kunst muß außerhalb jeglicher politischer Richtung und Betätigung stehen. Jede Einmischung der Politik in künstlerische, musikalische Fragen hemmt ihre Leistungsfähigkeit, raubt ihr die Berufung und stempelt sie zum Handwerkszeug für die Behandlung von Alltagsfragen.

Die feststehenden Orchester Deutschlands haben die drohende Gefahr zum großen Teil schon erkannt und mehrmals, allerdings ohne jeglichen Erfolg, bei dem Deutschen Musiker-Verbande Einspruch erhoben.

Ferner kommt noch hinzu, daß dieser Verband keine berufsreine Vereinigung darstellt. Jedermann, der die Musik abends im Kaffeehaus, Varietee oder Kino als Nebenberuf ausübt, kann in diesen Verband aufgenommen werden. Ein Verband jedoch, der die festangestellten Orchestermusiker unterstützen soll, muß berufsrein sein. Die Lebensbedingungen und Interessen der Mitglieder ständiger Orchester sind ganz anderer Art als diejenigen der gesamten Musikerschaft. Nicht zu vergessen, daß mit der Aufnahme nicht rein berufsmäßiger Musiker der Musikerverband auch unberufenen Elementen die Türe öffnet. Die Folge davon ist eine abermalige Lähmung des Standesbewußtseins, welche die ernste Musikerschaft gerade in der gegenwärtigen Zeit am allerwenigsten ertragen kann.

Die deutsche Musik steht seit dem wirtschaft-

lichen Zusammenbruch des Landes in Gefahr, ihrer Existenz beraubt zu werden. Die Zukunft wird nur noch das Beste dieser Kunst finanziell sichern und fördern können. In erster Linie müssen die feststehenden, musikalisch vollwertigen Orchester erhalten bleiben, durch staatliche und städtische Behörden sichergestellt werden. Gerade ihre künstlerischen Leistungen sind von Staats wegen notwendig. Einrichtungen geringer künstlerischer Art müssen äußersten Falles ihnen zu Liebe geopfert werden. Die Verarmung unseres Volkes wird solche Zwangsmaßnahmen zulassen, ja sogar fordern, einer der wenigen Vorteile, die auch die Verarmung bringen kann — die Gesundung der Kunst.

Der Tag ist nicht mehr fern, der die feststehenden Orchester Deutschlands vor die Entscheidung stellen wird. Mit Hilfe des gewerkschaftlich organisierten Musikerverbandes werden sie sich schwerlich behaupten und durchsetzen können, denn verschiedentlich haben die Behörden den Deutschen Musiker-Verband bei Verhandlungen in Orchesterangelegenheiten, zum Nachteile der Orchestermitglieder, als nicht kompetent abgelehnt.

Der Deutsche Musiker-Verband will seiner gewerkschaftlichen Organisation gemäß den feststehenden Orchestern keine von ihnen vorgeschlagene Sonderstellung einräumen. Verhandlungen, eine Einigung zu erzielen, schlugen bisher fehl, Vorschläge und Proteste wurden nicht beachtet. Die Folge davon ist, daß die Musikerschaft der stehenden Orchester vor einem Austritt aus dem Deutschen Musiker-Verbande steht. Im stillen bereitete eine „Leipziger Arbeitsgemeinschaft", der sich bereits 23 große Orchesterverbände angeschlossen haben, die Erneuerung des „Deutschen Orchesterbundes", den Gedanken des verstorbenen Darmstärdter Musikdirektors Albert Diedrich, wieder vor; dieser Bund wird sich in nächster Zeit der Musikwelt vorstellen.

Geleitet wird dieser Gedanke, dessen Bund so gut wie sicher zustande kommt, von folgenden Motiven: Der Deutsche Musiker-Verband kann nicht die deutsche ernste Orchester-Musikerschaft vertreten. Ihre Beamteneigenschaft erfordert andere Lebensbedingungen und Interessen, als die in gewerkschaftlichem Sinne organisierte, zum Teil nicht berufsreine Musikhandwerkerschaft. Der beamtete Musiker muß in künstlerischer Hinsicht politisch neutral sein. Musikpolitik ist ein Unding!

Will der gute Orchestermusiker seinem Können und seinen Leistungen entsprechend angesehen und anerkannt werden, kurz gesagt, will er das wieder schwer erkämpfte Standesbewußtsein behaupten, dann muß er sich nur mit seinesgleichen zusammenschließen. Ein berufsreiner Verband innerhalb der Orchestermusikerschaft bietet die Gewähr, für alle Fälle gewappnet zu sein. Hoffentlich gelingt es der Leipziger Arbeitsgemeinschaft recht bald, den Deutschen Orchesterbund zustande zu bringen, zum Wohle der Orchestermusikerschaft und zum Wohle der guten deutschen Musik.

Arnold Schoenberg

Von Dr. jur. phil. mus. H. R. Fleischmann, Wien

Wenn es dereinst ein zukünftiger Musikhistoriker unternehmen wird, eine exakte Darstellung unserer heutigen Musikepoche zu geben, die wir alle als musikalische Atempause zwischen dem aus der Gegenwart sich zurückziehenden Alten und dem vielfach noch rätselvollen Neuen empfinden und fühlen, so wird derselbe darin Arnold Schönberg einen besonders hervorstechenden Platz einräumen müssen. Nicht in dem Sinne, als ob Schönberg der erfolgreichste oder beliebteste oder auch nur fortschrittlichste Musiker unserer Zeit wäre, als welcher er vielfach bezeichnet wird. Denn in solcher Hinsicht können auch Igor Strawinsky, Feruccio Busoni, Cyril Scott, Franz Schreker, Béla Bartok, Karol Szymanowsky, Francesco Malipiero die Berechtigung, als Führer der „Neutöner" zu gelten, für sich in Anspruch nehmen. Aber Arnold Schönberg ist derjenige unter ihnen, welcher, bewußt, mit seinem ihm eigenen Ausdrucks- und Formideal alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben, durch seine faszinierende Persönlichkeit nicht minder wie durch sein revolutionäres Schaffen auf unsere gesamte Musikbetrachtung einen außerordentlichen Einfluß gewann und namentlich von unserer jungen Generation zum Messias der neuen Kunst erhoben wird...

Der äußere Lebensgang Schönbergs entbehrt aller romantischen Züge und ist mit einigen Strichen glatt gezeichnet. Geboren am 13. September 1874 in Wien, bildete er sich musikalisch größtenteils selbst aus, namentlich durch eindringliches Studium der Werke von Bach, Mozart und Brahms; weitere Anregungen erhielt er von seinem Schwager Alexander Zemlinsky, dem derzeit in Prag wirkenden hervorragenden Opernchef, der sich auch um die stilgerechte Wiedergabe von Schönbergs Werken große Verdienste erworben hat. Seinen Wohnsitz teilte er wiederholt zwischen Wien und Berlin, lehrte hier Komposition am Sternschen Konservatorium, dort an der Akademie für Musik und darstellende Kunst und lebt gegenwärtig in stiller Zurückgezogenheit, schaffend und als Theorielehrer in dem idyllischen Städtchen Mödling nahe bei Wien. In der Öffentlichkeit ist

Schönberg in letzter Zeit durch den von ihm in Wien geleiteten „Verein für musikalische Privataufführungen" sowie anläßlich seiner kürzlich erfolgten Ernennung zum Vorsitzenden des internationalen Mahler-Bundes hervorgetreten.

Und nun wenden wir uns Schönbergs Musik zu. Diese ist es bekanntlich, die schon so oft und an vielen Orten den schärfsten Protest gegen den im persönlichen Verkehre überaus sympathischen und liebenswürdigen Künstler hervorgerufen hat. Die bis ins Fanatische gesteigerte und selbst in Wildheit ausartende Feindschaft seiner Gegner hat aber zweierlei Ursachen: entweder sind es solche Menschen, die ihm nur Widerstand leisten, weil sie der Hitzegrad seiner Auflehnung gegen die landläufige Auffassung von der Ästhetik der Tonkunst in dem bisherigen Gleichgewichte ihrer musikalischen Denkweise stört und die nicht einsehen wollen, daß Arnold Schönberg, wie er selbst einmal sagt, „nicht aus Mangel an Erfindung oder an technischem Können in diese Richtung gedrängt wurde, sondern hierbei einem inneren Zwange folge, der stärker ist als seine Erziehung; daß er jener Bildung gehorche, die als seine natürliche mächtiger ist als seine künstlerische Vorbildung". Oder aber es handelt sich um ursprünglich weniger streithafte Naturen, denen jedoch jedes Verständnis zu Schönbergs Musik fehlt und die daher sein Schaffen ablehnen und bekämpfen, weil sie dasselbe nicht erfassen und verstehen können. Leider hat es bisher die um Schönberg entstandene, meist feuilletonistisch statt lehrhaft orientierte Fachliteratur unterlassen, sich der dankbaren Aufgabe zu unterziehen, gerade zu der letztgenannten Gruppe zu sprechen und derselben mit der Fackel von Aufklärungen, Einführungen und Erläuterungen den Weg zur Erkenntnis der Schönbergschen Musik zu beleuchten.



Arnold Schoenberg

Arnold Schönberg ist keineswegs urplötzlich auf jenes einzigartige Niveau geraten, wo die bizarren und skurilen Emanationen seiner jüngsten Schaffens-Periode in zartesten Schwingungen flimmern und zerstäuben. Eine riesenhafte Strecke von wohlvertrauten Stätten altgewohnten Musizierens den Ursprung nehmend, führt vielmehr in steilen, aber nirgends unterbrochenen Spiralgängen zu jener schwindelnden Höhe, auf der sich nur jene heimisch fühlen dürften, welche die Mühen dieser beschwerlichen Wanderung nicht scheuen und sich, Werk um Werk, mit seiner Musik vertraut machen, die sich in sie einleben und die anfänglich verwirrenden Reize ihres Tongehaltes mit unvoreingenommenen Sinneswerkzeugen aufnehmen. Ich kann nicht oft und nachdrücklich genug betonen, daß es für jeden, der in diese fremde Welt eindringen möchte, unbedingt notwendig ist, erst sein inneres Ohr auf diese Art Musik einzustellen und an sie zu gewöhnen, was am besten dadurch geschieht, daß man zunächst die ersten, unserem bisherigen musikalischen Empfinden noch eher entgegenkommenden Kompositionen Schönbergs, z. B. sein Streichsextett „Verklärte Nacht" op. 4 oder das Streichquartett D-Moll op. 7 vornimmt und, in Etappen fortschreitend, bis zu seinen letzten Schöpfungen, wie etwa zu den „Herzgewächsen" op. 20 für Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe oder zu dem „Buch der hängenden Gärten" op. 15 vordringt. Was ist es eigentlich, das in Schönbergs Werken so aufreizend auf das Publikum wirkt, daß dieselben von diesem geradezu als offenbare Herausforderung empfunden werden?

Halten wir uns zunächst an Schönbergs Melodik. Hier hätten unsre zünftigen Musikwissenschaftler ein ergiebiges Feld gründlicher Untersuchung, die vieles an den Tag fördern könnte, das sich der flüchtigen, die Zusammenhänge nicht so genau wahrnehmenden Betrachtung bislang noch entzieht. Charakteristisch für diese Melodik sind die auf den ersten Blick als Gegensätze erscheinenden Eigenschaften der weiten, ganz ungewohnten Intervalle und andererseits der fließenden Chromatik. Beides nichts anderes als eine geniale Erweiterung der diatonischen Melopöie über ihre bisherigen Grenzen hinaus; ferner die aus Ganztonskalen und Quartengängen gebildeten melodischen Linien. Diese Melodik Schönbergs aus seinem feinmaschigen Tongewebe herauszuhören, gelingt allerdings nicht leicht infolge des atonalen harmonischen Untergrundes, auf dem sie gezeichnet ist, und ihrer sich über jeden Taktstrich rücksichtslos hinwegsetzenden rhythmischen Verflüchtigung, deren sich Schönberg in immer stärkerem Maße bedient.

Arnold Schönbergs Thematik ist ebenfalls maßlos kühn und von dem Herkömmlichen durchaus abweichend. Auch hier zunächst wiederum die in Schönbergs Musik so häufigen, scheinbaren Gegensätze, die sich jedoch bei näherem Hinhorchen gleichfalls nicht als Ausfluß theoretischer Spekulationen, sondern als zwingende Ergebnisse seines Ringens nach neuen Ausdruckswerten darstellen. Seine Themen sind entweder so kurz und knapp, daß sie, wie in seinen kleinen Klavierstücken op. 19 oder seinen Orchesterstücken op. 16, gleich geistvollen Aphorismen aufblitzen und wieder verschwinden, oder sie dehnen sich riesenhaft in weitgeschwungenen Bogen, wie etwa das sechzehn langsame Halbe umfassende Thema aus dem 4. Satze seines Streichquartetts II Fis-Moll op. 10. Diese Themen erfahren nun von Schönberg im Verlaufe des Musikstückes eine Verarbeitung und Durchführung, die an geistreicher Kombinationskraft und Beweglichkeit der Erfindung kaum einen Wunsch offen lassen und den anfänglichen Grundgedanken in wirbelndem Stile umformen, verändern, anderen Themen gegenüberstellen...

In harmonischer Beziehung vollzieht sich bei Arnold Schönberg die mit jedem Werke offenkundigere Abkehr von der Tonalität. Die jüngsten Tonschöpfungen sind bereits vollkommen atonal. Sie sind das Endresultat der von Schönberg bis in ihre äußersten Konsequenzen verfolgten Loslösung vom tonalen Empfinden. Quartenakkorde treten auf, zunächst spärlich und zaghaft, gewinnen an Raum und erobern sich dann (Kammersymphonie!) ein weites Feld im harmonischen Gefüge seiner Werke. Die theoretische Rechtfertigung zu diesen neuartigen Harmonien gibt uns Schönberg in seiner Harmonielehre, die trotz starker Anfeindungen, die sie erfahren hat (Riemann!) zweifellos zu den wertvollsten und tiefsten Büchern gehört, die zu diesem Gegenstande in letzter Zeit geschrieben wurden.

Nun noch einige Worte über den klanglichen Ausdruck seiner Musik. Schönberg ist ein Meister des Klanges. Aber nicht etwa im Sinne von Franz Schreker, der sich der Mittel des Klanges in raffiniertester Weise zur musikalischen Aus- und Untermalung der szenischen Vorgänge, einer seelischen Stimmung seiner Bühnenhelden oder der Beleuchtung einer phantastisch-visionären Bühnenhandlung bedient. Bei Schönberg ist der Klang nicht das Primäre. Er verschmilzt mit seinen übrigen Ausdruckswerten, denen er sich würdig an die Seite stellt. Man muß seine Musik erst in ihre harmonischen, rhythmischen, thematischen Wesenheiten zerlegt haben, ehe sich die Schönbergsche Klangkunst in ihrer ganzen Apartheit und Kunstfertigkeit offenbart. Solchen klanglichen Zauber finden wir bereits in einem seiner ersten Klavierstücke op. 11, wo er, in origineller Weise die Anwendung des „Flageolets" für das Klavier vorschreibt; später in seiner „Verklärten Nacht" („Ein Wunder und ohne jedes Vorbild in der Kammermusik," wie Dr. Webern in seiner Studie über Schönbergs Musik einmal schreibt); oder in den bereits einmal erwähnten „Herzgewächsen". Großartige Klangwirkungen erzielt Schönberg endlich in seinen „Gurreliedern" mit dem ungeheueren Apparat seines Orchesters und den gewaltigen Chormassen. Hier rauscht eine Pracht an uns vorüber, die hinreißend wirkt und zu der wundervollen Ausdruckskraft dieser Musik im kongruenten Verhältnisse steht...

Zum Schlusse möchte ich noch einiges über die Aufführung der Schönbergschen Werke sagen. Wo immer dieselben bisher erfolgt sind — und ihre Zahl nimmt erfreulicherweise immer mehr zu — standen dieselben im Zeichen der Sensation. Die Zeit jedoch, da dieselben zu peinlichen und selbst wüsten Szenen unter den Zuhörern Anlaß gegeben haben, scheint nun endgültig vorbei zu sein. Um die ersten Aufführungen seiner Werke hatten sich in energischester Weise Arnold Rosé mit seinen Quartettgenossen, Opernsängerin Gutheil-Schoder, Feruccio Busoni, Franz Schreker mit dem Wiener Philharmonischen Chore eingesetzt. Heute ist die Zahl jener, die sich zur Widergabe eines Schönbergschen Werkes entschließen, überaus angewachsen, und es gibt keine moderne Quartettvereinigung, keinen fortschrittlichen Dirigenten, Sänger oder Pianisten, der seinen Hörern ein Werk von Schönberg vorenthalten würde. Schönbergs Musik ist heute nicht mehr eine Angelegenheit eines kleinen Kreises fanatischer Anhänger, sondern ein musikalisches Problem, welches die ganze Welt interessiert und in Atem hält.

Allmählich beginnt man aufzuhorchen. Wo das Verständnis noch fehlt, da stellt sich wenigstens Hochachtung und scheue Bewunderung vor der ringenden Seele eines Mannes ein, dem es bei seinen exzeptionellen Fähigkeiten und der Virtuosität seines Könnens so leicht hätte gelingen können, in die Fußtapfen anderer zu treten und billigen Lorbeer einzuheimsen, statt angesichts der Kunst einer untergehenden und versinkenden Kultur in staunenswerter Kraft und in zähester Energie eine Riesenbrücke zu bauen, die uns Musiker von der Vergangenheit in die Zukunft führen soll. Schönberg ist der Typus des Kämpfenden, des im Bewußtsein seiner Bestimmung unter Müssen Schaffenden. Darum sagt er auch in seiner Harmonielehre:

„Der Künstler tut nichts, was andere für schön halten, sondern nur, was ihm notwendig ist."

Ein Liederabend-Privatissimum

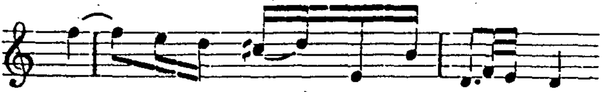
Von Dr. Max Steinitzer

Der Platz in den Tageszeitungen ist jetzt so sehr durch Berichte über Politik und andere, mehr private, Verbrechen und Unglücksfälle, über Geschäftliches (Wiederaufbau der Preise), das Fehlen der Bautätigkeit oder der Geistestätigkeit der Behörden, oder über Sport und Spiel, eingenommen, daß für einen Liederabend, selbst berühmter Künstler, kaum einige Zeilen übrigbleiben. Um so größer ist das Vergnügen, über solche Veranstaltung einer Künstlerin hier in der Fachpresse sich einmal richtig ausplaudern zu dürfen. Sie wollte mir zuerst überhaupt nicht vorsingen. „Denn seit ich nicht mehr auftrete, habe ich mich gewöhnt, meine Lieblingslieder so zu singen, wie es mir Freude macht, wie ich eben muß. Und das ist manchmal anders, als es gedruckt steht. Ich spreche von Stellen, die, wie man kurz sagt, falsch deklamiert sind. Früher ging es mir damit, wie in der bekannten Geschichte vom gebratenen Schinken, der zu fett war, ‚so fett, daß man ihn unmöglich essen konnte', und den man ‚dann eben doch gegessen hat'. Sah ich solche Stellen an, so sagte ich mir immer wieder: „das kann man nicht singen; man stolpert darüber, nicht mit Lippen oder Kehle, aber innerlich!" Bringen mußte ich sie aber doch, sonst hätten Sie und Ihre Kollegen über unerlaubte Veränderung gewettert. Jetzt wüßte ich nicht mehr, warum ich mir diese kleine Qual noch antun sollte. Kann ich dafür, wenn Wort und Ton nicht zusammenstimmt? Wenn es mich peinigt, reizt, würgt, Mondennacht statt Mondennacht zu betonen, Lindenbäumen statt Lindenbäumen, Melodien statt Melodien, und meinem Kusse statt: und meinem Kusse, unglücklich statt unglücklich, Vogelsang statt Vogelsang, usw., gerade bei den herrlichsten Liedern!
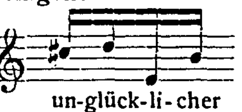
Da ist z. B. Goethes „Wonne der Wehmut", die ganz allein schon Beethoven unsterblich machen würde. Das Melos der Worte
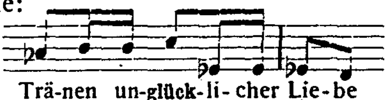


spinnt er auf das metrisch ganz andere



fort, wobei unglückliche einen starken Akzent bekommt. Zu singen:

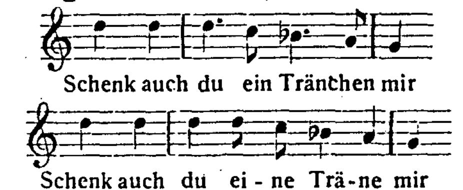


ist unmöglich, weil für Zeichnung und Adel des Motivs die Bindung der ersten beiden Noten durch die gleiche Silbe wesentlich ist. Viermal kommt dieses Hindernis, auch gerade an der ergreifendsten Stelle:
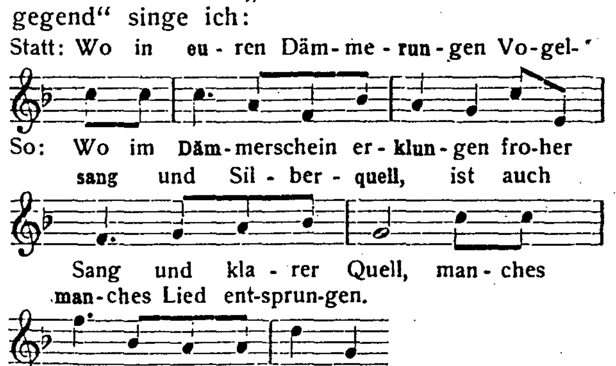


Ich halte die Musik hier für ungleich wichtiger und singe alle fünf Male „Tränen der ewigen" Liebe!
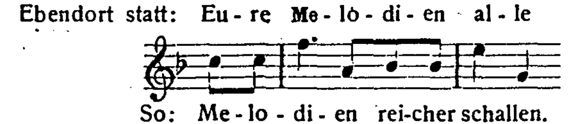
Weil wir gerade bei „Tränen" sind: in einem Lieblingsliede von mir, Mozarts „Abendempfindung" singe ich statt:



In Schumanns „Sehnsucht nach der Waldgegend" singe ich:
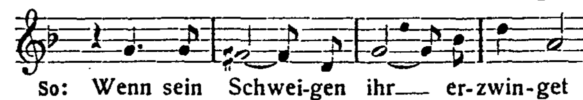


Ebendort statt: Eu-re Me-lö-di-en al-le
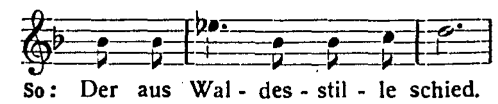


So: Me-lo-di-en rei-cher schallen.

Und statt: Wenn ihr's in — den Bu-sen zwin-get.



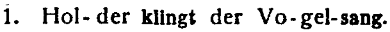
So: Wenn sein Schwei-gen ihr — er-zwin-get

Und statt: Den von Baum und Blatt man schied.

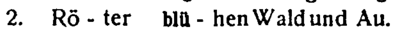


So: Der aus Wal-des-stil-le schied.

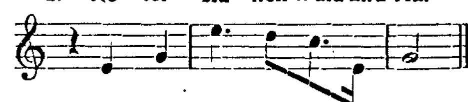
In seinem herrlichen „Minnelied" hat Brahms augenscheinlich von der dritten Strophe „Traute, minnigliche Frau!" das Melos genommen, das zu den zwei ersten im Beginn nicht paßt. Man könnte sich retten, indem man statt



1. Hol-der klingt der Vo-gel-sang.
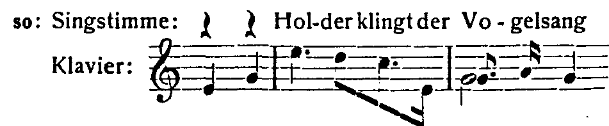


2. Rö-ter blü-hen Wald und Au.
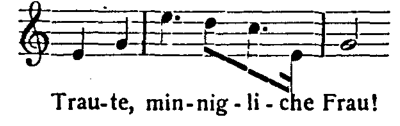


so singt: 1. Wie so hold erklingt ihr Sang.
2. Wie er-blü-hen Wald und Au.

Das einzig Durchgreifende ist aber:

so: Singstimme: Hol-der klingt der Vo-gelsang
Klavier:
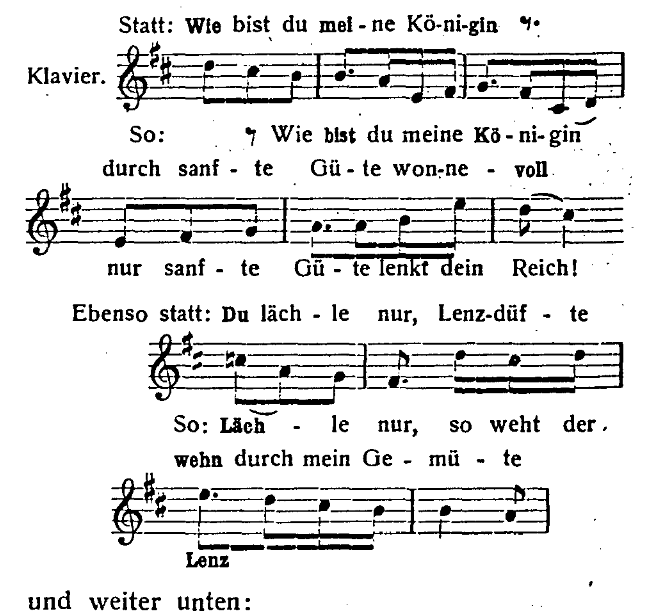


so daß das Melos seiner Entstehung entsprechend erst bei der dritten Strophe gesungen wird, für die es erfunden ist und auf die es paßt.



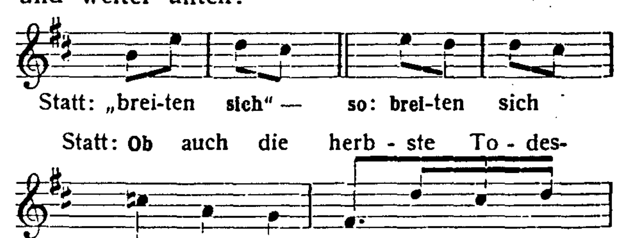
Trau-te, min-nig-li-che Frau!

Hätte einmal ein berühmter Sänger es so eingeführt und etwa in einem Fachblatt verteidigt, so wäre es wohl längst Gemeingut aller Singenden.

Das größte Kreuz macht dem denkenden und empfindenden Sänger bekanntlich von allen Brahms-Liedern „Wie bist du meine Königin!" Die geradezu qualvoll zu singende Betonung der Anfangsworte: Wie bist du meine Königin durch sanfte, Güte wonnevoll mit den Akzenten auf Wie, mein, in und vo-oll vermeidet man ganz ähnlich, wie vorhin, durch eine Änderung in der Silbeneinteilung zu der vom Klavier mitgespielten Melodie und einer Textveränderung da, wo das Melos zu wichtig ist; also indem man, statt wie über den Noten steht, so einteilt, wie unter ihnen steht.



und weiter unten:

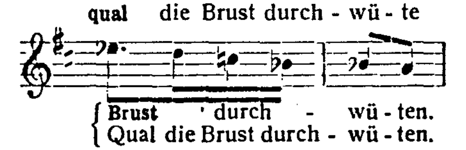


Statt: „brei-ten sich" — so: brei-ten sich

Statt: Ob auch die herb-ste To-des-
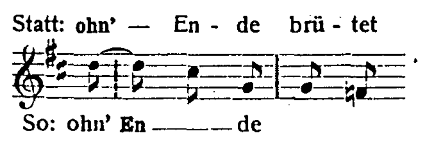
Statt: { Mag auch To-des-qual die
oder: { Mag auch der Tod mit her-ber

qual die Brust durch-wü-te



{ Brust durch-wü-ten.
{ Qual die Brust durch-wü-ten.

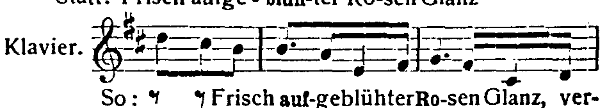
Statt: ohn' — En-de brü-tet



So: ohn' En — de
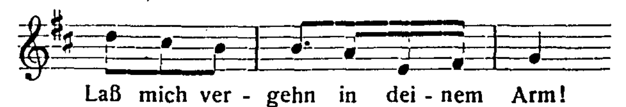
Statt: Frisch aufge-blüh-ter Ro-sen Glanz

Klavier.



So: Frisch auf-geblühter Ro-sen Glanz, ver-

Auch hier kommt erst in der letzten Strophe das Melos gesungen zu seinem Recht, das Brahms ausschließlich nach ihren Worten schuf:



Laß mich ver-gehn in dei-nem Arm!

Jetzt aber kommt das schlimmste, das „Ständchen" von Strauß, auf das auch rhythmisch reizende Gedicht von Schack.
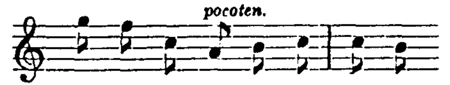
Zwei Bestrebungen führten den blutjungen Meister zu der mehr als seltsamen, oft verzerrenden rhythmischen Niederschrift der Melodie. Einmal sollte alles, ungeachtet der durch die Metrik des Dichters unmittelbar gegebenen Meloslinie, rein grammatikalisch (ich möchte sagen, nach deutscher Gymnasialstunde) richtig betont sein, wobei ihm damals noch fern lag, daß es nicht nur leichte und schwere Taktteile, sondern auch leichte und schwere **Takte** gibt. Andererseits dachte er nicht an die Praxis, die natürliche Freiheit jedes Sängers von Geschmack in der etwas längeren oder kürzeren Haltung der Noten bei derartiger Neuromantik. Für die schriftlich unfeststellbaren leisen „agogischen" Gefühlsschattierungen blieb ihm nur die vergröbernde Darstellung durch Verdopplung oder Halbierung der Notenwerte, oder durch halbtaktige Pausen, die dann durch Taktstrichverschiebung widerbrostige Synkopierungen zur Folge haben. Mit einem verständnisvollen Begleiter kann man ohne jede schriftliche Änderung das Lied nach der natürlichen Metrik seines **Gedichtes** absingen; wie ich es tue — gerade so, wie es ohne Frage ein **gewöhnlicher** Liederkomponist jener Zeit geschrieben hätte. Also experimentelle Stilkunde! Das muß ich Ihnen aber erst im einzelnen erklären.

Mach' auf, mach' auf, doch leise, mein **Kind**!
Um keinen vom Schlummer zu wecken!

Strauß verlängert hier den natürlichen Akzent des Wortes „Schlummer" um einen halben Takt,



das ist soviel als:



Der erste Takt muß ungefähr als $^9/_8$-Takt gesungen werden, so daß das stark betonte „wecken" auch wirklich den Anfang des zweiten Taktes bildet.
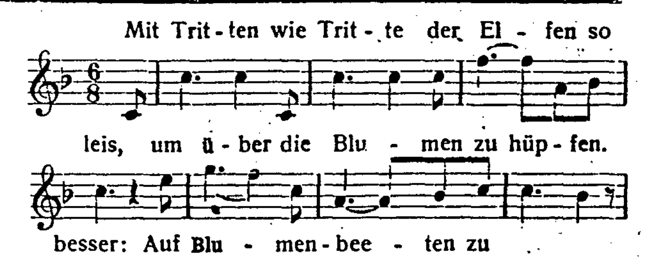
Kaum murmelt der Bach, kaum zittert im **Wind**
Ein Blatt an den Büschen und Hecken.

Die beiden ersten Worte der zweiten Strophe nimmt Strauß, den Reim zerstörend, noch zur ersten:
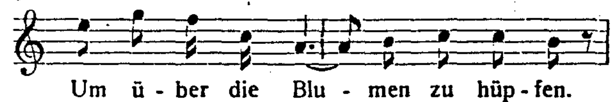
„Kaum zittert im Wind ein Blatt —"
An den Büschen und Hecken.

Die zwei Worte „ein Blatt" um einen halben Takt nach rechts schiebend, also einen halben Takt später einsetzend, stellt man den Versrhythmus wieder her.

Das folgende müßte, dem Gedicht entsprechend, **so** heißen:



Strauß aber zerstört, um den falschen Akzent auf der Präposition „über" zu vermeiden, den Bau der Melodie nach Zahl, Ordnung und Schwerpunkt der Takte:



„Flieg' leicht hinaus in die Mondscheinnacht."
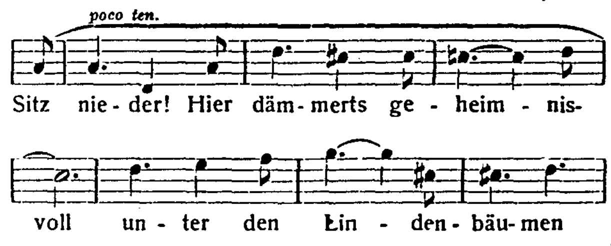
Hier wird das Falsche des schweren Akzentes auf „nacht" leicht durch die Veränderung „linde Nacht" vermieden.

„Zu mir in den Garten zu schlüpfen."

Hier schiebt sich bei der natürlichen Betonung die ganze Zeile um einen halben Takt nach rechts, da die Musik das stark betonte „schlüpfen" (wie oben: „wecken") wieder auf den **leichten** Taktteil, statt auf den schweren, gleich rechts vom Taktstrich, bringt.
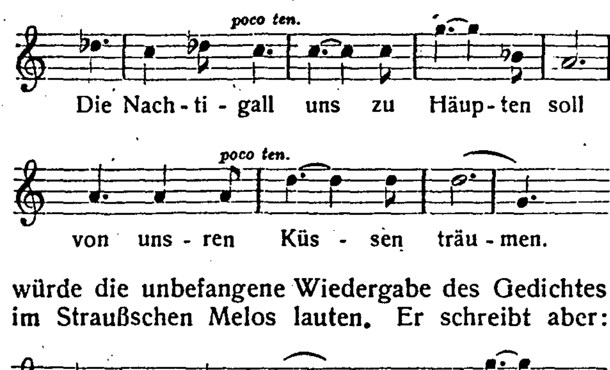
„Sitz' nieder, hier dämmert's geheimnisvoll
Unter den Lindenbäumen."

Hier ist die erste Silbe von „nieder" durch die Musik um einen halben Takt über den natürlichen Tonfall hinaus verlängert und durch einen ganzen Takt Pause von der metrisch und sinngemäß natürlichen Fortsetzung getrennt; es würde bei natürlicher Wiedergabe des Gedichtrhythmus **so** heißen:

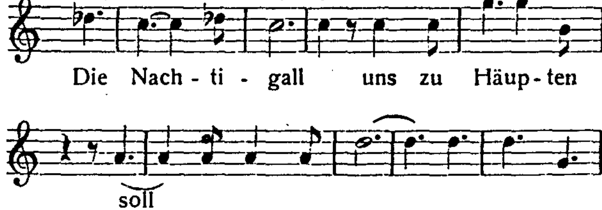


„Unter" setzt Strauß synkopisch auf den leichten Taktteil ein, weil es grammatikalisch nur Präposition ist, dehnt es aber dadurch nur um so auffälliger.

Der unrichtige, zu singen peinliche Akzent „Linden-**bäu**-men" würde durch die Änderung von „unter den alten Bäumen" vermieden, oder, wenn das schönklingende „Lindenbäumen" bleiben soll, durch das von mir hineingemogelte cis statt e auf die Silbe „bäum":



würde die unbefangene Wiedergabe des Gedichtes im Straußschen Melos lauten. Er schreibt aber:
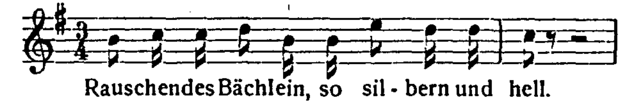


wobei „soll" als Hilfszeitwort auf den leichten Taktteil kommt und der Reiz der metrischen Freiheit in der Halbbetonung gerade dieses „soll" wegfällt.
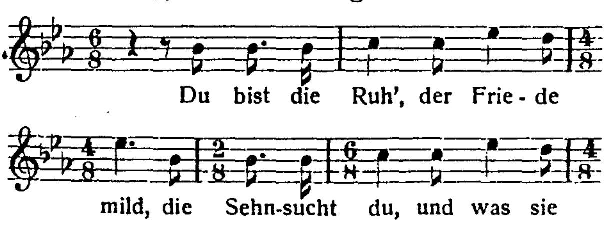
„Und die Rose, wenn sie am Morgen erwacht."

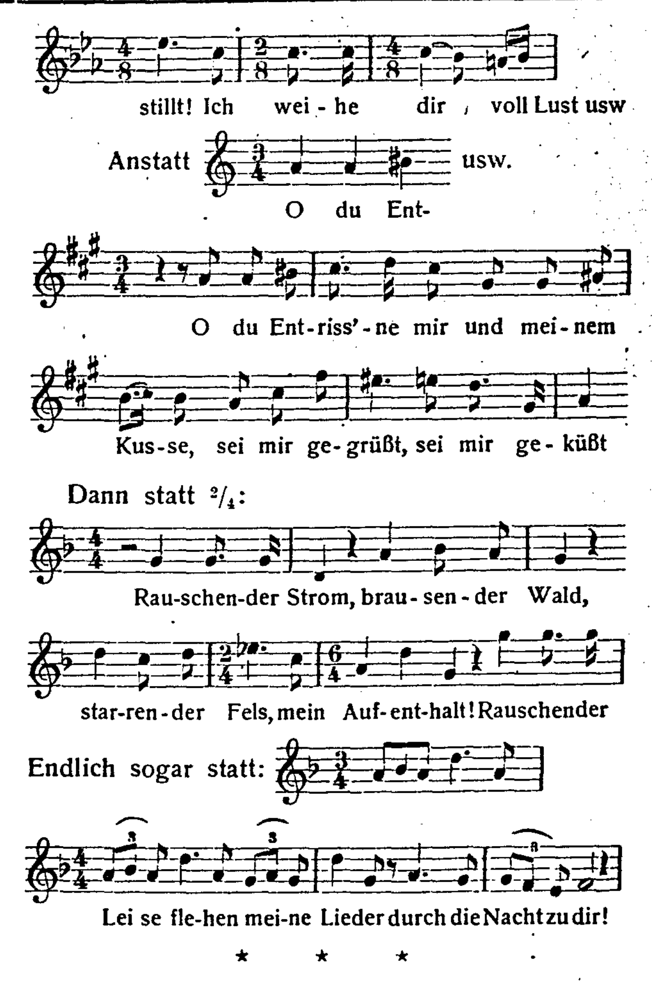
Hier kann der zu starken Betonung des „Morgen" und der zu leichten des „erwacht" abgeholfen werden, indem man singt „zum Morgen erwacht" und bei der letzten Silbe („wacht") einen Halbton hinaufgeht, statt hinunterzugehen:

Nun, um meine Einleitung zu beenden — bei Schubert, dem Alt- und Großmeister des deutschen Liedes, getraue ich mich nichts an der Musik zu ändern. Wohl aber am Notenbild; dieses schreibe ich mir selbst nach meinem Empfinden, mit der Begleitung kommt es akustisch genau überein. So schreibe ich meine Stimme, dem Versrhythmus gemäß, anstatt $^2/_4$



Anstatt $^3/_8$ schreibe ich gemischten Takt:





* * *

„Ja, gnädige Frau, ich stimme Ihnen in vielem bei. Aber was sollen denn junge Konzertkräfte nach Ihrer Ansicht öffentlich tun? Singen sie wie es gedruckt ist und empfinden den Widerspruch, so müssen sie gegen ihr besseres Gefühl handeln; ändern sie, so klopft ihnen die Kritik auf die Finger! Um bei Ihrer kleinen Geschichte von anfangs zu bleiben: sollen sie den Braten essen, obwohl er zu fett ist?"

„Ja, da muß ich Ihnen wieder eine ähnliche kleine Geschichte als Antwort sagen. Sie kennen sie doch, von dem Hasen, der in einen Fuchsbau flüchtet; der hat nur zwei Ausgänge: vor dem einen lauert der Jäger, vor dem anderen der Fuchs. Wie kommt er heraus?"

Nun wie?

Ja, „das ist dem Haas sein' Sach'!" — sagt die Geschichte. Bei mir ist es nicht so. Ich sage einfach: Hier steh' ich, ich kann nicht anders!

Ein stiller Musikant

Von Theodor Storm

Ja, der alte Musikmeister! — Christian Valentin hieß er. — Zuweilen in der Dämmerstunde, wenn ich vor meinem Ofenfeuer träume, wandelt auch seine hagere Gestalt in dem abgetragenen schwarzen Tuchröckchen an mir vorüber; und wenn er dann gleich all dem anderen Besuch, den ich schweigend und ungesehen hier empfange, allmählich wieder meinem Blick entschwindet, zurückwandelnd in den dichten Nebel, aus dem er kurz zuvor emporgetaucht ist, so zittert oft etwas in meinem Herzen, als müßte ich die Arme nach ihm ausstrecken, um ihn zu halten und ihm ein Wort der Liebe auf seinem einsamen Wege mitzugeben. —

In einer norddeutschen Stadt hatten wir beide mehrere Jahre nebeneinander gelebt, und der kleine Mann mit dem dürftigen blonden Haar und den blaßblauen Augen war ebensooft gesehen als unbeachtet an mir vorübergegangen, bis ich eines Tages in dem Laden eines Antiquars mit ihm zusammentraf. Von diesem Augenblick an begann unsere Bekanntschaft; wir waren beide Büchersammler, wenn auch jeder in seiner eigenen Art. Bei meinem Eintritt hatte ich eine illustrierte Ausgabe von Hauffs „Lichtenstein" in seiner Hand bemerkt, worin er, am Ladentische lehnend, sich mit Behagen zu vertiefen schien.

„Das ist ein liebes Buch, das Sie da haben," sagte ich gleichsam als Erwiderung seines Grußes, mit dem er trotz seines eifrigen Blätterns mich empfangen hatte.

Er blickte mich an. „Wirklich!" sagte er mit einem Aufleuchten seiner blassen Augen, und ein wahres Kinderlächeln verklärte sein sonst wenig schönes Antlitz; „lieben Sie es auch? Das freut mich; ich kann es immer wieder lesen!"

Wir kamen nun ins Gespräch, und ich erzählte ihm, daß ich im vorigen Jahre den Ort der Dichtung besucht und zu meiner Freude die Büste des Dichters auf einem Felsenvorsprunge neben der von ihm verherrlichten Burg gesehen hätte. Aber er war keineswegs damit zufrieden. „Eine Büste nur?" sagte er. „Dem Mann hätten sie doch wohl ein ganzes Standbild setzen können!"

„Sie lachen über mich!" setzte er gleich darauf mit derselben bescheidenen Freundlichkeit hinzu. „Nun freilich, mein Geschmack mag wohl eben nicht der höchste sein."

— — Ich lernte ihn später näher kennen. Sein Geschmack war keineswegs ein niedriger; aber wie er in der Musik bei seinem Haydn und seinem Mozart blieb, so waren es in der Poesie die klaren Frühlingslieder Uhlands oder auch wohl die friedhofstillen Dichtungen Höltys, die ich aufgeschlagen auf seinem Tische zu finden pflegte.

Wenn wir nach dieser Zeit uns wieder bei dem Antiquar oder auch nur auf der Straße trafen, so pflegten wir wohl noch ein Stückchen Weges miteinander zu verplaudern, und ich erfuhr nun, daß er hier in seiner Vaterstadt als Klavierlehrer lebe, aber nur in den Häusern des mittleren Bürgerstandes oder in mittellosen Beamtenfamilien seine Stunden gebe; auch verhehlte er mir nicht, daß sein Erwerb nur zu einer bescheidenen Wohnung ausreiche, welche er dicht vor der Stadt in dem Hause eines Bleichers schon seit Jahren innehabe. „Ei was!" sagte er, „es ist schon recht für einen alten Junggesellen; man soll sich nur keine dummen Gedanken machen! Wenn sie nicht mit Wäsche zugedeckt ist, sehe ich aus meinen Fenstern auf die schöne grüne Bleichwiese; ich hab als Knabe schon darauf gespielt, wenn ich unseren Mägden die schweren Zeugkörbe dort hinaustragen half; und auch der Apfelbaum, der damals so oft für mich geschüttelt wurde, steht noch ganz auf seiner alten Stelle."

Und in der Tat, ich fand das Stübchen so übel nicht, als ich eines Nachmittags nach einem gemeinsamen Spaziergange mit ihm dort eintrat; die Wiese war auch eben wäschefrei und sandte ihren grünen Schein ins Fenster. An der Wand über dem Sofa hingen zwei der bekannten Lessingschen Waldlandschaften, aus dem Nachlasse seines Vaters, wie er mir erzählte; über dem offen stehenden, wohlerhaltenen Klavier hing, umgeben von einem dichten Immortellenkranz, ein weiblicher Profilkopf in trefflicher Kreidezeichnung. Als ich betrachtend davor stehen blieb, trat er zu mir und begann fast schüchtern: „Ich muß es Ihnen wohl sagen, denn Sie würden es sonst kaum glauben, daß dieses edle Antlitz meiner lieben Mutter einst gehörte; aber es ist wirklich so."

„Ich glaube es gern!" erwiderte ich; denn sein Antlitz stand vor mir, wie es mir nun schon oft von Freundlichkeit verklärt erschienen war.

Und als habe er meine Gedanken erraten, setzte er hinzu: „Lächeln hätten Sie sie sehen sollen: das Bild ist doch nur tot."

Als wir später auf seine Lieblingskomponisten zu sprechen kamen, griff er gleichsam zur Erläuterung dann und wann ein paar Takte aus diesem oder jenem Satz auf den Tasten; da ich ihn dann aber ersuchte, nun doch weiterzuspielen, wurde er fast verlegen und suchte mir auszuweichen; endlich, als ich dringender wurde, sagte er ängstlich: „Oh, bitten Sie mich nicht darum, ich spiele seit vielen Jahren schon nicht mehr!"

„Aber hier!" erwiderte ich und wies auf eine Partitur der „Jahreszeiten", die aufgeschlagen auf

dem Pulpete lag, „das können Ihre Schüler doch nicht spielen."

Er nickte eifrig. „Ja, ja; aber das lese ich nur; man muß so etwas haben bei dem steten Elementarunterricht; — es ist riesig, wie ein Mensch das alles so hat schreiben können!" Und er schlug begeistert die Blätter in dem großen Notenbuche hin und her.

Als ich nach einiger Zeit fortging, sah ich draußen an seiner Zimmertür einen Zettel mit Oblaten angeklebt, worauf einige Takte aus einem Mozartschen Ave verum in etwas stakigen Noten hingeschrieben waren; bei späterer Wiederholung meines Besuches bemerkte ich, daß dieser Zettel von Zeit zu Zeit erneuert wurde und entweder mit dem Spruch eines Schriftstellers oder, was meistens der Fall war, mit ein paar Takten aus irgendeinem älteren Tonwerke beschrieben war. Als ich ihn dann einmal wegen dieser Seltsamkeit befragte, sah ich wieder jenes Kinderlächeln in seinem Antlitz aufleuchten. „Ist das nicht ein guter Gruß," sagte er herzlich, „wenn man müde in sein kleines Heim zurückkehrt!"

* * *

Wir hatten solcherweise schon längere Zeit in einem gewissen Verkehr gestanden, ohne daß ich Näheres von ihm erfahren hätte; da war es eines Herbstabends, als ich ihn beim Schein der Straßenlaterne, die eben angezündet wurde, aus dem Torweg eines großen Hauses kommen sah. Da ich nichts vor hatte, als nach angestrengter Arbeit mich durch ein weniges Straßaufundabgehen zu erfrischen, so rief ich ihn an, und er nickte freundlich, da er mich erkannte.

„Seit wann, lieber Freund," fragte ich, „geben Sie denn bei Präsidentens Stunde?"

Er lachte. „Ich? Sie scherzen wohl! Nein, die Stunden hat der junge Leipziger Doktor. Sie kennen ihn doch! Ein exzellenter Musiker; er hat mir neulich wohl über eine Stunde vorgespielt; ich versichere Sie, ein herrlicher junger Mann!"

„Kennen Sie ihn schon so genau?" fragte ich lächelnd.

„O nein, nicht weiter; aber ein solcher Musiker muß auch ein guter Mensch sein!"

Dagegen war nichts einzuwenden.

„Können Sie ein wenig mit mir schlendern?" fragte ich.

Er nickte und ging schon die Straße mit mir hinab. Ich gab soeben meine letzte Stunde," sagte er; „der Tochter eines Schullehrers, der dort hinten auf dem Hofe wohnt. Das ist auch so ein goldenes Herz und ein Musikgenie dazu."

„Aber lassen Sie die Kinder nicht in Ihre Wohnung kommen? Es ist ja nicht so weit dahin."

Er schüttelte lachend den Kopf. „Nein, nein, das dürfte ich wohl nicht verlangen! Aber sie freilich, sie kommt auch zu mir heraus; nur ist sie eben jetzt aus einer schweren Krankheit aufgestanden. Sie fängt schon an, den Mozart zu traktieren; und eine Stimme hat sie! — Aber das ist fürs erste noch zu früh, denn sie zählt erst dreizehn Jahre."

„Sie geben also auch Gesangunterricht?" fragte ich. „Da werden Sie der einzige hier sein, der das versteht!"

„Ei, Gott bewahre!" erwiderte er; „aber bei ihr, da der Schulmeisterstochter die großen Meister unerschwinglich sind, möchte ich es gleichwohl doch versuchen, wenn Gott uns Leben schenkt. — Ich habe früher einmal mit einer alten, ausgebrauchten Sängerin unter einem Dache gewohnt, die einst zu Mozarts Zeiten eine Rolle gespielt und auch ihm selber wohl zu Dank gesungen hatte. Ihre arme alte Kehle war freilich jetzt nicht viel besser als eine Türangel; ja, ein mutwilliges Mädchen — es war die Tochter meines damaligen Wirtes," setzte er leise hinzu — „meinte sogar, sie gleiche der unseres gesangliebenden Haustieres und nannte die gute Alte stets ‚Signora Katerina'; aber Signora Katerina wußte gleichwohl, was Gesang war, und wir beide haben manches fürchterliche Duo miteinander ausgeführt. Sie konnte nie genug davon bekommen; ich aber lernte dabei nach und nach ihre ganze Gesangsmethode kennen. ‚Merken Sie wohl auf, Monsieur Valentin!' pflegte sie zu sagen, hob sich dabei auf den Zehen und faßte mit den Fingerspitzen der einen Hand in ihre stets nicht eben saubere Tüllhaube: ‚So wollte es der große Maestro!' Und dann schoß mit ungemeiner Sicherheit und oft überraschenden Akzenten eine Koloratur zu irgendeiner Mozartschen Arie aus dem alten, dürren Halse. — Hatte ich nach ihrer Meinung meine Sachen gut gemacht, dann zog sie wohl ihr stets gefülltes kristallenes Naschdöschen aus der Tasche und steckte mir mit eigenen dürren Fingern eine Pfefferminzpastille in den Mund. — Gott hab sie selig, meine alte Freundin!" sagte er mit plötzlich weicher Stimme. „Wer weiß! Vielleicht kann noch ein junges Leben von diesen letzten Anstrengungen einer Greisin profitieren; denn" — und er klopfte mit dem Finger gegen seine Stirn — „hier hab ich alles wohlverwahrt, wie es einst der unsterbliche Meister von der jungen Primadonna gesungen haben wollte."

— — „Sie haben mir," begann ich, da mein Freund jetzt schwieg, „noch nie von Ihrer Jugendzeit gesprochen. Wurde in Ihrem Elternhause auch Musik getrieben?"

„Freilich," erwiderte er; „weshalb wäre ich denn sonst ein Musiker geworden!"

„Nur deshalb, lieber Freund? Das glaube ich Ihnen nicht."

„Nun, nun; es mag auch wohl mein wirklicher Beruf gewesen sein; aber eine Kopfschwäche hat

mich immer sehr behindert; oh, Sie denken nicht, wie sehr! — Als ich in einer Dorfkirche zum ersten Male die Orgel hörte, brach ich in Schluchzen aus, daß man es gar nicht stillen konnte. Das war nicht die Gewalt der Musik; denn eine Türschelle, die unversehens über mir läutete, hatte ganz dieselbe Wirkung; — es war mein armer, schwacher Kopf, den ich schon als Knabe zwischen meinen Schultern trug." — Er blieb einen Augenblick stehen, und ich hörte ihn seufzen, als wenn er eine Trauer niederkämpfe.

„Mein Vater," fuhr er nach einer Weile fort, „wußte von solchen Dingen nichts; er war ein Mann auf den Punkt, ein angesehener, vielbeschäftigter Advokat in dieser Stadt. Meine liebe Mutter verlor ich schon in meinem zwölften Jahre; seitdem lebte ich mit ihm allein; denn meine Geschwister waren älter als ich und alle schon von Hause fort. Außer seinen Akten und einer ausgewählten geschichtlichen Büchersammlung, die ich trotz aller Ermahnung nicht zu benutzen verstand, hatte er nur eine Liebhaberei, und das war die Musik; ja, ich kann wohl sagen, daß ich meinen hauptsächlichsten Unterricht von ihm erhalten habe. — Es wäre vielleicht besser von einem anderen geschehen. — — Sie werden mich nicht mißverstehen! Mir fehlt nicht das dankbare Gedächtnis für seine liebevollen Mühen; aber er wurde, wenn meine Kopfschwäche mich befiel, leicht ungeduldig, heftig, was mich doch nur ganz verwirrte. Ich habe derzeit viel dadurch gelitten; jetzt weiß ich's wohl, er konnte nicht dafür; bei seinem raschen Sinn konnte er nicht verstehen, was in mir vorging; er sah darin nichts als eine angeborene Trägheit, die nur aufgerüttelt werden müsse. Aber an einem Tage — ich stand schon vor der Konfirmation —, da kam ihm dennoch das Verständnis. O mein guter Vater, ich werde das nie vergessen!" Er streckte die Arme aus und ließ sie wieder sinken; dann fuhr er fort: „Wir saßen im Wohnzimmer am Klavier und spielten eine vierhändige Sonate von Clementi. Ich hatte am vorhergehenden Abend noch spät an einem schwierigen Kapitel der Harmonielehre gesessen und hatte davon, wie meine selige Mutter zu sagen pflegte, einen ‚dünnen' Kopf in den anderen Tag hinübergenommen. Mitten im Rondo der Sonate verwirrten sich meine Gedanken, ich griff wiederholt falsch, und mein Vater rief heftig: ‚Wie ist das möglich! Du hast das ja schon zwanzigmal gespielt!' — Er schlug die Blätter zurück, und wir begannen den Satz von neuem; aber es half nicht, ich kam über die verhängnisvolle Stelle nicht hinüber. Da sprang er auf und warf seinen Stuhl zurück. — — Ich weiß nicht, wie es in anderen Familien zugeht — bei all seiner Heftigkeit, ich hatte nie von meinem Vater einen Schlag erhalten. Es mag ihm wohl sonst noch etwas im Gemüt gelegen haben; denn jetzt, da ich schon fast kein Knabe mehr war, wurde er so von seinem Zorne hingerissen.

Die Noten waren vom Pulpet herab auf den Fußboden gefallen; ich hob sie schweigend auf; meine Wange brannte, und in der Brust quoll es mir auf, als solle das Blut über meine Lippen stürzen; aber ich setzte mich wieder zurecht und legte meine zitternden Hände auf die Tasten. Auch mein Vater saß wieder neben mir, und ohne daß ein Wort oder auch nur ein Blick zwischen uns gewechselt wäre, spielten wir die Sonate weiter. Ich weiß auch noch sehr wohl — und ich habe mich später oft selbst gefragt, ob wohl der große Schmerz für Augenblicke meine Kraft so wunderbar belebt habe — aber es wurde mir plötzlich leicht, die Noten wurden wie von selbst zu Tönen, als wären gar keine weißen und schwarzen Tasten mehr dazwischen, die meine unbeholfene Hand zu treffen hatte.

‚Siehst du,' sagte mein Vater; ‚wenn du nur willst!'

Die Sonate war zu Ende; er legte, da es jetzt so ungewöhnlich glückte, gleich noch ein anderes Musikstück aufs Pulpet, das ich allein zu spielen hatte. — Ich fing auch tapfer an; aber da mein Vater nicht selbst mitspielte, sondern, mich scharf beobachtend, neben mir stand, so wurde ich verwirrt und mühte mich vergebens, die mich so plötzlich überkommene Sicherheit festzuhalten. Vielleicht auch, daß jener herbe Zauber überhaupt nicht weiter reichte! Es schwamm schon wieder wie Nebel um mich her, meine alte Angst befiel mich, und — da gingen die Gedanken hin; wie fliegende Vögel, die schon weit von mir in der grauen Luft verschwanden.

Ich spielte nicht mehr. ‚Schlage mich nicht, Vater,' rief ich und stieß mit beiden Händen gegen seine Brust; ‚es fehlt mir etwas; es ist in meinem Kopf; ich kann ja nicht dafür!'

Mein Vater, da ich so zu ihm aufblickte, sah mich heftig an; aber ich mag wohl totenblaß gewesen sein; ich hatte ohnedies nur wenig Farbe.

‚Spiele es noch einmal für dich!' sagte er ruhig. Dann verließ er mich, und ich hörte, wie er den Gang hinauf nach seinem Zimmer ging.

Aber ich konnte nicht spielen. Eine Trostlosigkeit überfiel mich, wie ich sie nie empfunden hatte; ein Mitleid mit mir selber, als müsse es mir die Seele fortschwemmen. Über dem Klavier hing das Bildnis meiner Mutter, welches Sie neulich bei mir gesehen haben. Ich weiß noch, wie ich meine Hände dahin ausstreckte und in kindischem Unverstand einmal über das andere wiederholte: ‚Ach, hilf mir, Mutter! O meine liebe Mutter, hilf mir!' Dann legte ich den Kopf in meine Hände und weinte bitterlich.

Wie lange ich so gesessen habe, weiß ich nicht.

Schon länger hatte ich es draußen auf dem Hausflur gehen hören, aber ich hatte mich nicht gerührt, obgleich ich wußte, daß hier vorne niemand außer mir im Hause war; endlich, da von draußen an die Tür geklopft wurde, stand ich auf und öffnete. Es war ein mir bekannter Handwerker, der meinen Vater in einer Geschäftssache zu sprechen wünschte. — ‚Sind Sie krank, junger Herr?' fragte der Mann. Ich schüttelte den Kopf und sagte: ‚Ich werde fragen, ob es paßt.'

Als ich in meines Vaters Zimmer trat, stand er an einem seiner großen Bücherregale; ich hatte ihn oft so gesehen, das eine oder andere Buch hervorziehend, darin blätternd und es dann wieder an seinen Platz stellend; aber heute war es anders, er hatte den Arm auf eines der Borte gestützt und seine Augen mit der Hand bedeckt.

‚Vater!' sagte ich leise.

— ‚Was willst du, Kind?'

‚Es ist jemand da, der dich zu sprechen wünscht.'

Er antwortete nicht darauf; er nahm die Hand von den Augen und rief leise meinen Namen.

Dann lag ich an meines Vaters Brust; zum erstenmal in meinem Leben. Ich fühlte, daß er zu mir sprechen wollte; aber er streichelte nur mein Haar und sah mich bittend an. ‚Mein armer, lieber Junge!' war alles, was er über seine Lippen brachte. Ich schloß die Augen; mir war, als sei ich nun vor aller Lebensnot geborgen. — Trotz meiner Mutter Tod vergaß ich immer wieder, daß alles stirbt und wechselt.

Aber es war eine glückliche Zeit, die ich von nun an noch zu Hause verlebte; mein Vater war nie wieder heftig gegen mich; eine Mutter hätte nicht zarter mit mir umgehen können; auch der Frühling brach damals in einer Schönheit an, wie ich mich dessen nicht wieder zu erinnern meine. — Hinter der Stadt zwischen Hecken und Wällen war ein wüster Platz, wo einst ein Gartenhaus gestanden hatte, um den sich aber niemand mehr zu kümmern schien. Von den Blumen, die dort einst gepflegt sein mochten, sah man nur noch die Veilchen, die hier schon in den ersten Frühlingstagen blühten. Ich ging oft dahin; auch später, wenn in der Hecke sich der Hagedorn mit seinem Blumenschnee bedeckte, oder wenn alles ausgeblüht hatte und nur noch die Hänflinge und der Emmerling durch die Büsche schlüpften. Manche Stunde habe ich hier im Grase gelegen; es war so still und feierlich; nur die Blätter und die Vögel sprachen. — Aber niemals sah ich diesen Ort in solcher Schönheit wie in jenem Frühling. Gleich mir waren auch die Bienen schon ins Feld hinausgezogen; wie Musik wob und summte es über tausend Veilchenkelchen, die wie ein blauer Schein aus Gras und Moos hervorbrachen. Mein ganzes Schnupftuch pflückte ich voll; mir war wie ein Seliger in diesem Duft und Sonnenschein. Dann setzte ich mich ins Gras, nahm etwas Bindfaden, den ich immer bei mir führte, und begann gleich einem Mädchen einen Kranz zu binden; über mir im Blauen sang so herzkräftig eine Lerche. Du liebe, schöne Gotteswelt! dachte ich; und dann geriet ich sogar ins Versemachen. Freilich, es waren nur kindische Gedanken in den hergebrachten Reimen; aber mir war sehr froh dabei zu Sinne.

— — Als ich nach Hause kam, hing ich den Kranz in meines Vaters Stube; ich weiß noch wohl, wie glücklich ich mich fühlte, daß ich mir jetzt solche Allotria bei ihm erlauben durfte.

— Noch eines muß ich sagen! Später, in seinem Nachlaß, fand ich ein Sparkassenbuch auf meinen Namen und über eine große Summe; die erste Post derselben war, wie das Datum auswies, an jenem unglücklich-glücklichen Tage von ihm belegt worden. Es hat mich sehr erschüttert, als ich das Buch bei seinem Testamente fand; zum Glück bedurfte ich der Unterstützung nicht."

— — Wir waren eben aus entlegeneren Gassen, die wir bei unserem Gespräche unwillkürlich aufgesucht hatten, wieder in eine der Hauptstraßen eingebogen. Während ich fast verstohlen den schon alternden Mann an meiner Seite betrachtete, legte er plötzlich die Hand auf meinen Arm. „Wollen Sie es einmal ansehen!" sagte er. „Hier wohnten wir, als meine Eltern lebten; es war unser eigenes Haus; aber nach unseres Vaters Tode mußte es verkauft werden."

Als ich aufblickte, sah ich, daß die stattliche Fensterreihe des oberen Stockwerkes hell erleuchtet war.

„Ich hätte einmal ein paar schöne Unterrichtsstunden dort bekommen können," begann er wieder; „aber ich mochte es mir nicht zuleide tun; ich fürchtete, ich könne einmal auf der Treppe drinnen einem armen blassen Jungen begegnen, einem Menschen, aus dem nicht viel geworden ist." — —

Er schwieg.

„Sprechen Sie nicht so!" sagte ich. „Ich habe bisher geglaubt, Sie seien nicht weniger glücklich als wir anderen Menschen."

„Nun ja!" versetzte er fast verlegen und lüftete ein paarmal seinen grauen Filzhut; „ich bin's ja auch, ich bin's ja auch! Es war nur so ein Einfall; ich weiß sonst wohl, daß man sich keine dummen Gedanken machen soll!"

Schon längst hatte ich bemerkt, daß diese letzte Phrase ihm gleichsam als Riegel diente, um alle vergeblichen Hoffnungen und Wünsche von sich abzusperren.

— — Eine Viertelstunde später befanden wir uns auf meinem Zimmer, wohin ich ihn, mein Abendbrot zu teilen, eingeladen hatte. Während

ich mich bemühte, über meiner Spiritusmaschine ein Kännchen nordischen Punsches zu brauen, stand er an meinem Bücherbrett und besichtigte mit offenbarem Vergnügen die hübsche Reihe meiner Chodowiecki-Ausgaben. „Aber eine fehlt Ihnen doch!“ sagte er. „Die Bürgerschen Gedichte mit dem langen Subskribentenverzeichnis! Es ist schon ein Spaß, unter all den alten Herrschaften die eigenen Urgroßväter aufzusuchen; von den Ihrigen würden Sie gewiß auch darunter finden.“ Er sah mich mit seinem herzlichen Lächeln an. „Ich habe das Buch zufällig doppelt; wollen Sie sich das eine Exemplar gelegentlich bei mir abholen?“

Ich nahm das dankend an. Und bald saßen wir nebeneinander im Sofa, die dampfenden Gläser vor uns, er aus meiner längsten Pfeife rauchend, die er statt der vor ihm liegenden Zigarren sich erbeten hatte. — Als er den Probeschluck getan, hielt er das Glas noch in der Hand und sagte darauf hinnickend: „Das tranken wir zu Hause immer am Neujahrsabend; einmal als Knabe trank ich mir sogar einen argen Rausch darin, so daß mir viele Jahre ein Widerwille gegen dieses edle Kunstgebräu geblieben ist. Aber jetzt — jetzt schmeckt es wieder!“ Er tat einen behaglichen Zug und setzte sein Glas dann auf den Tisch.

Wir rauchten, wir plauderten, und das Gespräch ging hin und her. — „Nein,“ sagte er, „die Dinger, die man Konservatorien nennt, gab es derzeit wohl noch nicht in unserem Deutschland; ich ward zu einem tüchtigen Klaviermeister in die Lehre getan und habe mich dort ein paar Jahre lang mit Theorie und Technik redlich abgearbeitet. Außer mir war noch einer da, der schon nach kurzer Zeit den Hofpianistentitel in der Tasche hatte; und doch, wenn ich bisweilen so saß und seinem Spiele zuhörte, hab ich mir's nicht ausreden können, daß ich, Christian Valentin, das alles noch viel besser machen würde, wenn — ja, wenn nur die Finger und die Gedanken bei mir so fix zusammengegangen wären. Sie sehen,“ setzte er hinzu, indem er mit dem Daumen und kleinen Finger ein paar weite Spannungen auf der Tischdecke machte, „daran liegt es nicht; das sind die schulgerechten Klavizymbelschläger.“

„Vielleicht,“ warf ich ein, „sind Sie gegen sich selber zu gewissenhaft gewesen; den gröberen Naturen kommt niemals etwas zwischen Finger und Gedanken.“

Er schüttelte den Kopf. „Es ist doch anders; und wenn auch — ich kann das nicht regieren. — — Bevor ich mich hier dauernd niederließ, habe ich längere Zeit in einer anderen Stadt als Musiklehrer gelebt; und da man keine Konzertvorträge von mir verlangte, so habe ich dort vielleicht das Meinige geleistet. Auch war es mir trotz des damals überall nur mäßigen Honorars schon in den ersten Jahren gelungen, ein Sümmchen für die Zukunft hinzulegen; ob für ein einsames Junggesellenalter, oder ob — —“

Er nahm sein Glas und leerte es auf einen Zug. „So,“ sagte er, „nun habe ich mir Mut getrunken! Ihnen erzähl' ich's gern; ja, mir ist, als könnt' ich Ihnen noch einmal meinen Mozart spielen!“

Fortsetzung folgt

Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach

(Ein Appell an die gesamte internationale Kunst- und Musikwelt)

Von Beatrice Dorsky, Wien

Durch den Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie ist in den an die neugegründeten Nationalstaaten gefallenen Grenzgebieten viel deutsche Kultur der Vernichtung preisgegeben. So zeigt sich die slowenische Landesregierung in Laibach eifrigst bestrebt, das rege geistige Leben, welches in den Städten Laibach, Marburg, Cilli und Pettau herrschte, zu unterdrücken und gewaltsam lahmzulegen.

Besonders in Laibach, der Hauptstadt der neuen Provinz Slowenien, hat das Deutschtum unter der slawischen Herrschaft schwer zu leiden. Dort war bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts der deutsche Bürgerstand der Träger aller Kultur. Die deutsche Sprache war die Umgangssprache der gebildeten Kreise des österreichischen Kronlandes Krain, und alle Vereinigungen zur Pflege von Kunst und Wissenschaft trugen deutsches Gepräge. Am schönsten trat dies in der seit dem Jahre 1702 bestehenden „Philharmonischen Gesellschaft“ zutage, welcher alles angehörte, was in Laibach zur Intelligenz zählte.

Obwohl die „Philharmonische Gesellschaft“ ein deutscher Verein war, wurde bei der Aufnahme von Mitgliedern und bei der Anstellung von Lehrkräften kein Unterschied zwischen Deutschen und Slawen gemacht. Man verlangte von jedem lediglich nur Liebe zur Musik, Hingabe an die Kunst und Verständnis für die idealen Aufgaben des Vereins.

Auch als in den letzten Jahrzehnten allenthalben die nationale Idee aufflammte und das nationale Bewußtsein der Slowenen in Krain sich stärker zu regen begann, blieben trotzdem immer noch viele slowenische Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft treu, welche, ohne nationalen Zwistig-

keiten Raum zu geben, ihr ganzes Streben nur auf ihre künstlerischen Ziele gerichtet hatte.

Erst vom Jahre 1890 an, nachdem die slowenische „Glasbena matica" eine Chorvereinigung und Musikschule gegründet hatte, fand allmählich ein Übertreten der slowenischen Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft zum slowenischen Musikverein statt. Aber der deutsche Verein, in künstlerischer Beziehung den anderen weit überragend, spielte nach wie vor im Kulturleben Krains die führende Rolle.

Die Philharmonische Gesellschaft war die erste Erweckerin des Sinnes für Tonkunst gewesen, sie war die Erzieherin zum Verständnis guter Musik geworden und blieb in musikalischen Fragen die kompetente Stelle.

Die früher in Laibach dominierende italienische Musik hatte schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts Werken deutscher Meister weichen müssen. Die Begeisterung für die neue Richtung in der Musik war so groß, daß bereits im Jahre 1800 Josef Haydn, und im Jahre 1819 Ludwig van Beethoven zu Ehrenmitgliedern der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach ernannt wurden. Wie sehr die beiden von der ganzen Welt anerkannten Großmeister der Tonkunst diese ihnen zuteil gewordene Ehrung zu schätzen wußten, beweisen die im wertvollen Archiv des Vereins verwahrten Dankschreiben, die Widmung eines handschriftlichen Kirchenamtes von Haydn und der Pastoral-Sinfonie von Beethoven mit eigenhändigen Anmerkungen über Tempi, Dynamik usw.

Ganz hervorragend waren die Leistungen, die die Philharmonische Gesellschaft alljährlich dem Laibacher Publikum bot. In jeder Saison wurden vier große Konzerte mit namhaften Orchester- und Chorwerken gegeben, die Laibacher Philharmoniker hatten den Ehrgeiz, immer das Beste und Neueste zu bringen. Z. B. schon einen Monat nach der Uraufführung in Wien — im November 1822, führten sie Beethovens Oratorium „Christus am Ölberg" und „Die Schlacht bei Vittoria", einen Monat später Haydns „Vier Jahreszeiten" auf. Außer den vier großen Konzerten veranstaltete die „Philharmonische Gesellschaft" jedes Jahr zahlreiche Kammermusikabende, häufig unter Mitwirkung von auswärtigen berühmten Künstlern, welche, durch den Ruf des Vereins angezogen, gerne auch zu selbständigen Konzerten nach Laibach kamen. Gleicherweise strebten große Musikvereinigungen eigene Konzerte in der Laibacher Tonhalle an. Um nur einige Beispiele zu erwähnen: im Jahre 1900 kam Hans Richter mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, im Jahre 1903 Richard Strauß mit dem Berliner Tonkünstlerorchester, im Jahre 1904 Ferdinand Löwe mit dem Wiener Konzertvereinsorchester in die musikliebende Stadt.

Die Gedenktage deutscher Kunst wurden von der „Philharmonischen Gesellschaft" stets festlich begangen; im Jahre 1903 fand eine Schiller-Gedenkfeier, im nächsten Jahre eine Mozart- und Anastasius Grün-Feier, im Jahre 1907 eine Brahms-, im Jahre 1908 eine Richard Wagner-, im Jahre 1909 eine Haydn-Feier statt usw.

Als ein besonderes Ruhmesblatt in der Geschichte der „Philharmonischen Gesellschaft" ist ihre im Jahre 1816 begründete Musikschule zu bezeichnen. Schon aus der ersten Zeit des Vereinsbestandes datieren Aufzeichnungen über Musikübungen nicht genügend geschulter Mitglieder; im Jahre 1805 war zu diesem Zwecke bereits ein eigener Lehrer angestellt und aus diesen Anfängen entwickelte sich die Violin-, Bläser-, Streichinstrumenten-, Klavier-, Chor- und Sologesangsschule.

Gelegentlich der Jubelfeier des 200 jährigen Bestandes der „Philharmonischen Gesellschaft" im Jahre 1902 bezeigte ihr die gesamte Musikwelt des In- und Auslandes das wärmste Interesse und die größte Anerkennung. Unzählige Tonkünstler- und Musikvereine entsandten Vertreter nach Laibach und ehrten die Gesellschaft durch Verleihung von Medaillen und Diplomen.

Selbst während der schweren Kriegsjahre hielten die Laibacher Philharmoniker ihre Konzerttätigkeit aufrecht und — dank der Opferwilligkeit und Kunstfreudigkeit der Mitglieder — konnten die satzungsgemäßen Aufführungen nach wie vor stattfinden.

Da kommt der für Österreich so unselige Ausgang des Weltkrieges. Die neue Regierung in Slowenien erblickt ihre heiligste Aufgabe darin, deutsche Kultur und deutsche Kunst zu vernichten. Zahlreiche deutsche Schulen werden geschlossen, deutsche Vereine ohne jeden Grund aufgelöst und deren Vermögen eingezogen, oder so hart bedrängt, daß ihr Weiterbestand in Frage gestellt ist. Auch die „Philharmonische Gesellschaft" wird unter Staatsaufsicht gestellt, weil sie — ganz ohne Grund — verdächtigt wird, ihr auf ungefähr anderthalb Millionen geschätztes Vermögen ins Ausland schaffen zu wollen. Der mit der Aufsicht betraute Funktionär erfindet dazu noch die „Staatsgefährlichkeit" dieser Künstlervereinigung; er hebt die Versammlungsbeschlüsse auf, enthebt den Vorstand seines Amtes, verbietet ihm und anderen Mitgliedern das Betreten des Vereinshauses, macht jede Konzertaufführung unmöglich, schließt mitten im Schuljahr die Musikschulen, entläßt oder pensioniert die Lehrer, beruft statutenwidrig selbst eine Generalversammlung ein, ernennt selbstherrlich aus den Kreisen der neidvollen Gegner der „Philharmonischen Gesellschaft" 100 neue Mitglieder und läßt sich von diesen zum Präsidenten wählen.

Das wertvolle Noten- und Schriftenarchiv, die

kostbaren Seltenheiten und Angedenken, welche die Gesellschaft innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahrhunderten gesammelt und wie einen Schatz gehütet hat, soll, nebst dem ganzen Vereinsvermögen nunmehr in fremde Hände fallen! Diese Vergewaltigung eines ganz unpolitischen und rein künstlerischen Vereins, wie es die „Philharmonische Gesellschaft" während der ganzen Dauer ihres Bestandes gewesen ist, muß die Entrüstung aller Musikfreunde ohne Unterschied der Nationalität hervorrufen, und sie zu einem flammenden Protest vereinen.

Die „Philharmonische Gesellschaft" in Laibach war nicht nur der stolze Besitz dieser Stadt, sie war ein hervorragendes Kulturwerk der gesamten Kunstwelt und darf nicht der Vernichtung oder der Slawisierung anheimfallen. Wo immer in Nord und Süd, in Ost und West der Sinn für gute Musik rege ist und gepflegt wird, dort muß dieser Appell ein Echo finden! Wir bitten die Musikfreunde allerorten und -landen, uns durch Wort und Tat beizustehen, um die schwer gefährdete „Philharmonische Gesellschaft" in Laibach so wie bisher zu erhalten: als deutschen Musikverein ohne jede politische Tendenz, mit den lautersten künstlerischen Zielen.

Die Leipziger Tätigkeit Dr. Lerts

Von Dr. Stratzer

Die Tätigkeit Dr. Lerts, des neu eingetretenen Direktors der Frankfurter Oper als Leipziger Oberspielleiter beschränkte sich infolge seiner Kriegseinberufung auf etwa vier Jahre, die in sein 26.—32. Lebensjahr fallen. Während dieser Zeit gab es in Leipzig selbst mancherlei Hemmungen, vor allem die Geringfügigkeit der vorhandenen Bestände und bewilligten Geldmittel. Trotzdem bleibt eine Fülle unvergeßlicher Eindrücke von seinem Wirken hier zurück, das selbst nach dem Dr. Löwenfelds eine Steigerung bedeutete. In einer Weise, wie wir sie hier weder vor- noch nachher kannten, gewöhnte uns Lert an die bis ins kleinste durchdachte und durchfühlte Zusammenstimmung von Linie, Farbe und Beleuchtung der Ausstattung mit den entsprechenden Faktoren der Gewandung, ja selbst der Masken der Hauptspieler; sein Bühnenbild war in Ruhe, in Bewegung, in der Gruppenstellung der einzelnen wie der Massen ein sorgfältigst abgetöntes Kunstwerk. Tote Stellen gab es bei ihm in diesem Sinne nicht; einförmigere, schwächere Werke blieben wenigstens für das rein malerische Sehen stets fesselnd und wechselvoll. Wenn es sonst gar nichts von Belang gab, so tat das Spiel der Sonnen- oder Mondstrahlen das seine; zwanglos ergaben sich auch in unerheblichen Szenen kleine Stimmungsdichtungen aus Licht und Schatten, Farbe und Form. Am weitesten konnte er hierin natürlich bei neu eingestellten Werken gehen, zu denen schon die Ausstattungsskizzen von seiner Hand kamen. So in Mraczeks „Aebeloe", in Manéns Nero-Oper Acté, die in Lerts Inszenesetzung altrömische Bilder von zwingendem Reize bot; in Kauns Sappho, Glucks Iphigenie in Tauris, die mit leichter Hinneigung zum Stilisieren aus dem monumentalen Geiste der Musik heraus Bühnenbilder von einfacher Größe brachte; in Fröhrs Lustspiel Frauenlist, Schillings Mona Lisa. Von unvergleichlicher Lebensfülle war seine Gestaltung von Schrekers Fernem Klang mit einem vornehmlich durch bühnenhohe plastische Säulen erzielten verblüffend großstiligen Ansehen des Sündengartens italienischer Lebewelt. Vom südlichen Volksleben gab er mit der Wirkung flutenden Treibens auf engstem Raum in Ferraris Schmuck der Madonna ein lebendiges Bild, das bei der Marienprozession mit einigen Dutzend Menschen tausendköpfiges Gedränge vortäuschte. Ähnlich virtuos war die Aufmachung bei dem Schlußgelage in Gräners „Don Juans letztes Abenteuer". Kostüm-Kulturbilder vom feinsten Reiz halfen Werken wie Neitzels Barbarina, Weingartners Dame Kobold neue genußvolle Seiten zeigen, ebenso einem Einakter Eulambios, Ninon de Lenclos, nach Ernst Hardt oder Donizettis Don Pasquale.

Eine Fülle starker und zarter Stimmungsbilder gaben Tosca und Bohême, d'Alberts Tote Augen und Stier von Olivera. Leider war dem Ausstattungsatelier gerade die einzige Oper, für die Lert etwas größere Summen ausgeben durfte, Pfitzners Rose vom Liebesgarten, nur in einzelnen Teilen gelungen; dagegen konnte er mit bescheidensten äußeren Mitteln geradezu eine szenische Neudichtung von Berlioz Beatrice und Benedict bieten, dessen allzu einfache Handlung die Dreiteilung des Schauplatzes mit dem wechselnden Spiel auf Proszeniums-Treppenstufen, erhöhtem Bühnenboden und breiter Altane mit reichem äußeren Leben erfüllte. Mit Verdis Maskenball und Saint-Saëns Samson, Bittners Höllisch Gold, endlich einem Teil des Wagner- und Mozartzyklus dürfte die Aufzählung der Inszenierungen Lerts in seiner Leipziger Zeit beendet sein. Die letzten beiden waren am wenigsten glücklich; zu Wagner fehlten die Mittel fast ganz, die Dekoration zu den Meistersingern verunglückte, wohl durch Einmischung anderer. In die Zeit des Mozartzyklus aber fielen Lerts eigene emsige Arbeiten über diesen Gegenstand, für sein Buch „Mozart auf dem Theater",

die ihn zuweilen verleiteten, theatergeschichtliche Rekonstruktionen aus seinen Forschungen zur praktischen Bühnenwirklichkeit werden zu lassen. Besonders dem im Theater überhaupt neuen Kriegs-Hörerkreis mußte dies doppelte Rätsel aufgeben, und die Kritik, als Anwalt berechtigter Ansprüche des Zuschauers, machte dann gelegentlich mobil. Wo aber Lert in seltenen Fällen als zu theoretischer Inszenator weniger durchschlug, feierte wieder seine unvergleichliche Kunst der Spielregie zuweilen ihre größten Erfolge. Spieler, die sich seiner Leitung unbedingt hingaben, wuchsen dann in staunenswerter Weise. Eine so atemhemmend echte Verführungsszene wie in seinem Don Juan zwischen dem Titelhelden und Zerline hat sicher vorher nie ein Besucher der Oper gesehen; die Brautnacht im Lohengrin ist, außerhalb Bayreuths wenigstens, gewiß nicht mit gleicher dichterischer Natürlichkeit gespielt worden; im Titus wuchs der Sextus unter seiner Hand zu tragischer Größe; die Lasterszenen im Fernen Klang, Don Juans letztes Abenteuer, Schmuck der Madonna durchglühte eine hinreißend frische, natürliche Sinnlichkeit, wie man sie sonst auf den Brettern kaum je zu sehen bekommt. Kurz, es war ein Dichter, Schauspieler, Maler, Musiker als Lebensnerv unsrer Operngestaltung, von dem wir recht gut wußten und wissen, daß und warum seine dauernde Stätte nicht hier sein konnte. Man mußte ihm manchmal widersprechen, aber unendlich öfter zustimmen und danken.

Rundschau

OPER

BERLIN Die Sommeroper im Wallnertheater, von der wir seinerzeit schrieben, ist bald genug in der Versenkung verschwunden. Opernunternehmerinnen scheinen nun einmal in Berlin kein Glück zu haben. Im erwähnten Falle mußte finanziell zunächst das Starsystem versagen; dann zog sich Gura zurück, und danach war man rasch genug auf die Opernschmiere hinabgesunken, der aber gleichwohl Werke wie Fliegender Holländer und Tannhäuser zum Opfer fielen. Letztere suchte man dadurch sensationell zu machen, daß man die Nackttänzerinnen des Apollotheaters, einer bekannten Berliner Varietébühne, dafür engagierte! Aber selbst das rettete nicht vor der Pleite. Inzwischen kam aber als Sommeroper ein künstlerisch vollwertiges Unternehmen im großen, schönen Hause der Freien Volksbühne, das auch von allen Berliner Theatern die beste Akustik hat. Diese hob denn die Oper gleich von vornherein. Aber auch sonst ließ es Maximilian Morris, der neben Heinrich Neft als Direktor und zwar im besonderen für die künstlerische Leitung zeichnete, an nichts fehlen. Man gab im August, der Spielzeit, nur drei Werke: Kienzls Revolutionsoper Kuhreigen, dann die beiden Operetten Fledermaus und Zigeunerliebe. Da Kuhreigen jeden Abend ausverkauft blieb, ist nicht recht begreiflich, weshalb man ihn zugunsten der Operetten absetzte. Dieses stets ausverkaufte Haus gibt zu denken, denn einerseits kostete ein vorderer Parkettplatz 30 Mark, und andererseits bestand das Publikum vorwiegend aus den unteren Schichten der Bevölkerung. Man sieht zum mindesten, wie dem Volke jetzt das Sparen verleidet worden ist. Für wen auch sparen? Etwa für den Staatsbankrott? Hätte Herr Kienzl nun seinen Kuhreigen hier gesehen, würde er sich gefreut haben. Die Vorstellung war szenisch glänzend, das Blüthnerorchester unter der Leitung von Paul Weiß kaum wiederzuerkennen. Unter den Solisten aber strahlte ein neuer Stern, dessen weiterem Laufe man mit Spannung entgegensehen mag: Margarethe Schreber als Blanchefleur. Hier ist zunächst eine umfangreiche und in jedem Tone schöne Stimme vorhanden, die das Riesenhaus voll ausfüllte, ohne je schreiend oder hart zu werden — ein schlagender Beweis für die Methode Heinz Sattlers, des ersten Opernprofessors an der staatlichen Hochschule, der mit den ihm anvertrauten Schülern richtig zu arbeiten versteht. Früher war ja das Institut dadurch berüchtigt, daß in ihm selbst die besten und widerstandsfähigsten Stimmen glänzend ruiniert wurden. Nun vermag ja freilich die „Exkönigliche" nicht mit Frl. Schreber zu renommieren, weil sie Privatschülerin Sattlers war. Sie ist im übrigen keineswegs Bühnenanfängerin, sondern wohlroutiniert; da sie außer einem ausgesprochenen Spieltalente auch ein reiches Maß von musikalischer Intelligenz besitzt, haben Kapellmeister und Regisseure leichtes Arbeiten mit ihr. Für die Staatsoper wäre hier ein ausgezeichneter Ersatz für Claire Dux vorhanden, worauf Herr von Schillings besonders aufmerksam gemacht sei. Merkwürdig ist, wie ein solches Talent am Theater behandelt wird: da ließ man es nie auftreten, wenn die Kritik zum Besuche der Vorstellung eingeladen war, und an anderen Abenden wurde dann meistens der Name falsch auf den Zettel gesetzt oder auch wohl mit dem der protegierten Konkurrentin „verwechselt". Somit war es gut, daß wir wenigstens, wegen Abwesenheit, eine nicht für die Kritik berechnete Vorstellung erhielten und uns somit etwas in der Rolle der ausgleichenden Gerechtigkeit versuchen konnten. Auch in der Fledermaus hinterließ Frl. Schreber als Rosalinde den besten Eindruck, ja den alleinigen künstlerischer Vollendung, denn hier stand die sonstige Vorstellung, mit Ausnahme der Szenerie und des Orchesters, derjenigen vom Kuhreigen ganz erheblich nach. Doch bleibt das Haus gleichwohl ausverkauft, trotzdem inzwischen nun auch das Deutsche Opernhaus wieder begann. Selbiges hat als neues Werk d'Alberts „Stier von Olivera" vor, dann aber — was wertvoller ist — an Erstaufführungen älterer die von Götterdämmerung und Fliegendem Holländer, von Rossinis Tell, der lange aus Berlin verschwunden war, Flotows Stradella in ganz neuer Bearbeitung u. a. m.

* * *

Mit unserer Druckfehlerberichtigung sind wir neulich (S. 224) insofern hineingefallen, als die „Schwankoper" Tosca nicht in die beabsichtigte Schaueroper (Schau-er-oper), sondern in eine „Schauoper" verbösert wurde. Da wollen wir zukünftig lieber unserem alten Grundsatze, nichts zu „berichtigen", treubleiben!

Bruno Schrader

HALLE A. S. In unserer Oper nahm in der letzten Zeit eine Neueinstudierung der „Meistersinger" das Hauptinteresse in Anspruch. Gewiß sollte es keine Festvorstellung sein, doch kam in dem starken Besuch und in der gehobenen Stimmung etwas von festlichem Charakter deutlich zum Ausdruck. Die Opernleitung hatte das ganze Werk in einen völlig neuen szenischen Rahmen gekleidet. Als Schöpfer der Dekorationen zeichnete Direktor Paul Thiersch ver-

antwortlich. Seine Entwürfe wollen unter Anwendung von expressionistisch-kühnen Farbtönen den äußeren Rahmen dem modernen Empfinden näherbringen. Das ist im ersten und dritten Aufzuge (namentlich aber im ersten, der von dem sich natürlich angliedernden Singschulraum einen wundervollen Durchblick in die Katharinenkirche gestattet) recht gut gelungen, im zweiten Aufzuge indes weniger gut. Hier hat sich in den Gesamtton der Motive und Farben denn doch etwas hineingeschlichen, was dem mittelalterlichem Bürgertum entschieden fremd ist. Die künstlerische Freiheit in Ehren! Aber in ganz Nürnberg wird man kaum so sonderbar getünchte und geformte Baulichkeiten finden wie die Häuser von Pogner und Sachs auf den Dekorationen von Thiersch. Auch erscheint die Anlage der auf die schmale Gasse führenden Treppe für die ganze Entwicklung der Prügelszene nicht sonderlich günstig. Wie schon gesagt, die übrigen Bilder erfreuten durch ihre frohen Farben und ihre glückliche Gliederung. Zudem haben sich die neuen Dekorationen mit verhältnismäßig geringen Kosten und Mitteln herstellen lassen. Bei der Spielleitung hatte es sich Intendant Sachse angelegen sein lassen, nicht nach der Schablone zu verfahren; er brachte vielmehr hier und da (wie z. B. in der Anordnung und Unterbringung der Lehrbuben während der Prüfung von Stolzing) originelle Gedanken an. Das buntbewegte Volksleben auf der Festwiese bot in seinem reichen Wechsel ein Bild, auf dem das Auge mit Wohlgefallen ruhte. Klanglich hinterließ das massenhafte Stimmenaufgebot imponierende Eindrücke. Das musikalische Kommando führte, vom Orchester in jeder Hinsicht glänzend unterstützt, mit überlegener Partiturkenntnis Kapellmeister Braun. In den größeren Rollen waren von der Hallischen Oper mit bestem Erfolge beschäftigt: Hilde Voß (Eva), Henriette Böhmer (Magdalene), Eugen Albert (David) und Fritz Kerzmann (Sachs). Als Stolzing und als Beckmesser halfen Willy Zilken und Oskar Laßner aus. Letzterer bot eine ganz hervorragende Studie. In späteren Aufführungen hörte man so bedeutende Künstler wie Plaschke und Kase als Hans Sachs. — An sonstigen Neueinstudierungen sind zu verzeichnen „Die Afrikanerin“ und „Hans Heiling“. Das letztere Werk beanspruchte natürlich das größere Interesse. Hier erwies sich Kapellmeister Wolfes als ausgezeichneter Opernleiter. Paul Klanert

HAMBURG Das Stadttheater, das Mitte Juni für die ernste Muse die Tore schloß, um zum erstenmal, auf vier Wochen, die heitere Sommeroperette einziehen zu lassen, suchte sich zuletzt noch um die Wiedererweckung einiger deutscher Meisteropern verdient zu machen. Zunächst Cornelius' Barbier von Bagdad. Man bringt ihn mit besonderer Vorliebe fast in jeder Spielzeit einmal auf den Plan, muß ihn aber unfehlbar jedesmal nach wenigen Aufführungen schleunigst wieder absetzen. Schade genug um das köstliche Werk. Diesmal erschien er zunächst mit der Nürnberger Puppe, dann mit Blodeks mit Recht wieder ausgegrabenem, erzmusikalischen Einakter „Im Brunnen“. An Webers Oberon — in der Mahler-Brecherschen Bearbeitung — wandte man nicht einmal einige äußere Mittel, in der ganz richtigen Erwartung, daß sich diese Oper trotz der unsterblichen Weberschen Musik doch nicht halten würde. Obendrein enttäuschte Heinrich Hensel als Hüon, wogegen Frl. Homann als Oberon, der man sonst nur wesentlich kleinere Rollen anvertraut, geradezu angenehm überraschte. An Spohrs Jessonda, die ganz zum Schluß herauskam, hatte man um so bessere künstlerische und szenische Mittel gewandt; die Oper wirkte trotz der endlosen Rezitative immerhin überraschend frisch und anziehend. In der Titelpartie glänzte Frau Wedekind, die auch die Regia im Oberon ausgezeichnet verkörperte, und die leider mit abgelaufener Spielzeit aus dem Verband des Stadttheaters ausscheidet. In ihr und der ebenfalls von uns scheidenden Frau Theo Drill verliert das Stadttheater zwei seiner besten weiblichen Stützen. Als Gast kehrte Alois Pennarini ein, dem es aber kaum möglich sein dürfte, seine frühere Position als gefeierter Wagnersänger an unserer Bühne zurückzugewinnen, außerdem die gefeierte Lotte Lehmann (Wiener Staatsoper). In der Volksoper gastierten Feinhals Knothe Ziegler, Elisabeth Schumann und Gustav Brecher, der Holländer und Meistersinger dirigierte. Bertha Witt

MANNHEIM Über unserer Oper im letzten Winter ward bereits alles Wesentliche gesagt. Für die am 2. September beginnende neue Spielzeit unter dem von Bochum kommenden neuen Intendanten Dr. Saladin Schmitt wurden neben den in meinem letzten Bericht schon Genannten als neue Kräfte die zuletzt am Weimarer Nationaltheater tätig gewesene Frau Lampert-Cronegk-Mannheim als Jugendlich-Dramatische und der vom Stadttheater Kaiserslautern kommende Tenor Gunnar Graarud gewonnen. Zusammen mit Herrn Färbach soll er uns Herrn Günther-Braun ersetzen. Die Hauptgestaltung unseres Opernspielplans wird beim Nachfolger Furtwänglers, Herrn von Hoeßlin, liegen. Er will die neue Spielzeit mit den im letzten Jahre gar nicht gegebenen Meistersingern eröffnen, denen später der Parsifal folgen soll. Gluck, Mozart und Beethoven sollen nach Franz von Hoeßlins Programm neben Wagner und den Modernen den breitesten Raum im Spielplan einnehmen. Unser neuer Opernleiter wird zunächst Schrekers „Schatzgräber“ bringen, ferner beabsichtigt er des bekannten Münchener Komponisten Walter Braunfels' „Vögel“, ein phantastisch-romantisches Spiel nach Aristophanes hier herauszubringen, das seine Uraufführung in München diesen Herbst erleben wird. Außerdem soll neu einstudiert Pfitzners „Rose vom Liebesgarten” und eine Reihe weiterer Neueinstudierungen herauskommen. Möchte sich dieses verheißungsvolle Programm auch entsprechend in die Tat umsetzen lassen! Kurt Sonnemann

MEININGEN hat eine vorzügliche leistungsfähige Kapelle und einen Theaterbau, der zu den schönsten in Deutschland gerechnet werden kann. Die Ungunst der sonstigen Verhältnisse hat es aber verhindert, daß dem kunstempfänglichen Meininger Publikum eine ständige Oper geschaffen werden konnte. Diesen Übelstand hat man bisher mit Operngastspielen zumeist aus Koburg abgeholfen. Leider aber kam bei diesen auf knappste Zeitberechnung gestellten Operngastspielen aus Koburg kaum jemals eine künstlerisch einwandsfreie Darbietung zustande, so viel Mühe man sich auch im einzelnen gegeben hat. Der letzte Winter brachte „Fidelio“, „Butterfly“ und „Carmen“ von den Koburgern. Es gab aber Mißstände vieler Art, wie sie bei gänzlich unzureichenden Proben auf der ungewohnten Schauspielbühne gar nicht zu vermeiden waren. Veranstalter dieser Gastspiele ist der hiesige Musikverein, der es sich im kommenden Winter wird angelegen sein lassen müssen, einen geeigneteren Ersatz stets rechtzeitig für die mangelnden eigenen Opernvorstellungen zu bieten. Bei dieser Gelegenheit sei hier angeregt, ob es nicht möglich sein wird, ganz bestimmte Opernkräfte lediglich zu diesen Gastspielzwecken zu verpflichten, die es darauf absehen, auch außerhalb ihres musikalischen Wirkungskreises aufzutreten, und die gewillt sind, im Rahmen der gegebenen Verhältnisse und unter Berücksichtigung derselben für die notwendig werdenden Gastspiele abzuschließen. Das Meininger Publikum verdient eigentlich eine ständige gute Gastspieloper, und es steht außer allem Zweifel, daß man es jedesmal mit ausverkauften Häusern zu tun haben wird. Rolf C. Cunz

KONZERT

DRESDEN Die Dresdener Winterkonzertzeit ging diesmal bis weit in den Monat Mai hinein. Den offiziellen Beschluß machte bei überfülltem Saale — trotz frühlingswarmer Temperatur im Freien — Wera Schapira, die gewaltige Tastenbeherrscherin, die nunmehr auch zur Seele der Kunstwerke vordringt. Der Münchener Meisterbariton Bender, ferner Elena Gerhardt und Walter Bachmann (Klavier), die alten lieben Bekannten, bezauberten ebenfalls noch kurz vor dem Ende ihren großen Verehrerkreis. An Neuem und Interessantem fehlte es im letzten Vierteljahre ebensowenig wie früher. Dresden stand sogar im Zeichen der äußersten musikalischen Linken. Nach den vier Fortschrittskonzerten, in welchen schon ein heißer Kampf der Meinungen entbrannte, folgte noch ein expressionistisches Kammerkonzert unter Leitung Erwin Schulhoffs, des bekannten Vorkämpfers für musikalisches Neuland. Schönbergs Kammersinfonie und Schulhoffs Stücke, von denen eines sogar den Namen „Kitsch" trug, lösten, wie beim Expressionismus üblich, Beifall und Widerspruch aus. Die Zeit wird schon entscheiden, ob diese extremen Erscheinungen Kraft und Gesundheit genug besitzen, um am Leben zu bleiben. Der wirkliche musikalische Fortschritt unserer Zeit liegt meines Erachtens nicht auf dem Kammergebiet, sondern vielmehr in der grandios gesteigerten Ausdrucksfähigkeit des Orchesters. Neue Kammermusik im älteren Sinne, d. h. neuer Inhalt in alter Form ist eine Violin-Klaviersonate von Paul Stuiber, einem Prager Dirigenten, die im Dresdener Tonkünstlerverein durch ihre gediegene Satzarbeit viel Beifall errang. Auch ein junger Dresdener: Fritz Reuter verwendet in seiner hier zur Uraufführung gekommenen Violinsonate das alte Formgerüst sehr geschickt. Harmonisch darf er seinen konservativen Sinn schon noch etwas mildern. Von den Werken des Komponisten August Reuß, die dieser selbst vorführte, interessierte eine romantische Violinsonate am stärksten. Die ernste Liedlyrik steht hinter seiner heiteren weit zurück. Neue eigene Orchestermusik dirigierte Leo Kähler. Seine Ouvertüren und Opernbruchstücke tragen vornehmen Charakter. Gemäßigt modern, hören sie sich ohne größere Aufregung ganz gut an. Das Gleiche gilt von dem Schlußstück aus der Oper: „Der Thomaskantor" von Kurt Striegler, welches der Komponist in einem der letzten Sinfoniekonzerte der Philharmoniker vorführte. Über Reinhold Beckers neue Sinfonie ist schon besonders berichtet worden. Wirkliche Begeisterung erlebte man anläßlich einer Aufführung der Händelschen Cäcilienode durch das Liebhaberorchester des Händel-Vereines. Dieses selten zu hörende Werk besitzt Partien von genialer, unmittelbar zündender Tonmalerei, so daß man sich wundert, daß es beinahe vergessen ist. Ein neues Chorwerk: „Jungbrunnen" von Lendvai, vom Ilda von Wolfschen Frauenchore vorgetragen, gefiel durch fesselnde Stimmunggebung und manche Einzelschönheit. Das Ganze ist aber zu lang geraten. Der Kreuzchor, welcher in den nordischen Ländern der deutschen Kunst so viel Ehre machte und viele neue Freunde warb, wiederholte in Dresden mit der gleichen Wirkung das in Stockholm gebotene weltliche Programm. Zum Schluß seien die Bemerkungen wiedergegeben, die der aus Arbeitern bestehende Volkschor anläßlich eines von ihm gegebenen Kirchenkonzertes auf dem Programm abdrucken ließ und die der künstlerischen Unvoreingenommenheit der Mitglieder das beste Zeugnis geben. Es heißt dort: „In unseren Übungsstunden haben wir erkennen müssen, welch echte Erbauung uns durch die Gesänge der alten Meister unseres Volkes, wie Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach geworden ist. Bisher war uns diese Musik unbekannt, jetzt, da wir sie kennengelernt, lieben wir sie. Deshalb entschlossen wir uns, sie auch unseren Freunden vorzusingen."

Dr. Kurt Kreiser

HALLE A. S. Die Robert-Franz-Singakademie trat mit bemerkenswerten Aufführungen von Beethovens „Missa Solemnis" und Haydn's „Die Jahreszeiten" hervor. Die Aufführungen verliefen vornehmlich im Hinblick auf die Chorleistungen überaus glanzvoll. Die vier Stimmen entfalteten im Zusammenklang eine so echte Fülle, im Ausdruck so viel frische Kraft, in der Dynamik so gewählte Grade, daß nur lebhafteste Anerkennung am Platze ist. Die energisch bestimmte Direktionsweise von Prof. Alfred Rahlwes erreichte in der Tat Großes. Bei Beethoven waren solistisch beschäftigt: Martha Tanner-Offer, Paula Werner-Jensen, Heinrich Kühlborn und Karl Rehfuß; bei Haydn: Milda Hornickel, Hans Lißmann, Dr. Hans Joachim Moser. Viel Freude erlebte man an der Entwicklung des Hallischen Streichquartettes. Die Künstler boten historische Programme, begannen mit Haydn und kamen über Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Dvorak zu Pfitzner und Reger. In einem Konzert des Händelvereins wurde von Ilse Veda Duttlinger (Violine) und Dr. Hans Joachim Moser äußerst wertvolle Hausmusik altklassischer Meister dargeboten. Den Männergesang brachten der Lehrergesangverein und die studentische Sängerschaft „Fridriciana" zu Ehren. Christine Werner, eine Pembaur-Schülerin stellte sich als ein hochbegabtes Klaviertalent vor. Von unseren einheimischen Sängerinnen traten mit wertvollen Liedergaben u. a. Martha Seeliger, Dina Mahlendorff und Elly Schumann hervor. Letztere entwickelt sich in prächtiger Weise und hat auch schon auswärts glänzende Erfolge errungen. Wertvolle Anregung erhielt unser Musikleben durch Alfred Forest, dessen wohlgebildetes Organ und ausgereifte Liedkunst allenthalben gefielen, und der unterrichtlich hier höchst erfolgreich tätig ist.

Paul Klanert

HAMBURG Bis in den Juni hinein wogte der Strom der Musik, der allerdings bis zuletzt noch ununterbrochen viel Wertvolles zutage förderte. Werner Wolff bot eine prachtvolle Aufführung von Mahlers erster, der Auferstehungssinfonie, mit Rose Ader und Sabine Kalter in den Solopartien. Sein letztes Konzert stand ganz unter dem Eindruck Sigrid Onegins. Eibenschütz leistete in den letzten Sinfoniekonzerten Großzügiges in der Pathetischen von Tschaikowsky und der Phantastischen von Berlioz. Solistin war einmal Ilse Fromm-Michaels, die das dritte Rachmaninoff-Konzert fesselnd und überzeugend spielte, ein andermal Lydia Knutzen mit Wagners Fünf Gesängen, welche aber die augenscheinlichen Vorzüge ihrer Kunst in der großen Musikhalle nicht völlig zur Geltung bringen konnte. Der nach Dresden berufene Walter Armbrust verabschiedete sich mit einem Orchesterkonzert, bei welchem Joseph Pembaur mitwirkte. Arnold Ebel trat für Karl Kämpfs Sinfonische Dichtung „Aus Eichendorffs jungen Tagen" ein, die aber ebenso matt wirkte wie Ebels eigene Balladen von Königin und Landsknecht, deren dichterische Struktur auch der Musik kaum etwas hinzuzutun gestattet. Bessere Eindrücke erzielte Ebel mit Liszts Dante-Sinfonie. — War die junge Geigerin Hertha Kahn mit den Konzerten von Nardini, Dvorak und Mendelssohn durch die ganze Art des musikalischen Vortrags, die hochentwickelte Technik, die überzeugende Auffassung als ein Talent von bemerkenswertem künstlerischen Rang aufgefallen, so setzte sich die fünfzehnjährige Alice Oschmann mit Webers Konzertstück und Liszts Ungarischer Fantasie womög-

lich noch überzeugender durch. Wenigstens die technischen Merkmale sind von ganz besonderer Art, verraten aber auch schon in dem fein nüancierten Anschlag und überaus duftigen Piano die Anzeichen erwachender künstlerischer Empfindung. Dieser jungen Novize steht natürlich Elly Ney als Fertige gegenüber, wenn sie auch diesmal mit den Konzerten Schumann A-Moll, Tschaikowsky B-Moll, Strauß Burleske wenn auch gerade nicht enttäuschte, aber doch nicht wesentlich Besonderes bot; wundervoll dagegen war ihr Chopin-Abend ausgefallen. Auch Hans Hermanns wagte drei Konzerte an einem Abend (Mozart D-Moll, Beethoven G-Dur, Liszt Es-Dur). Mit Beethoven hatte er vorher bei einem von Hausegger dirigierten Wohltätigkeitskonzert wesentlich enttäuscht, hier schuf er jedoch einen glänzenden Ausgleich. Auch Kerekjarto gab ein Orchesterkonzert, hauptsächlich wohl, um seine künstlerisch ziemlich belanglose Karpathen-Suite vorzuführen; für das Beethovenkonzert fehlen ihm ohnehin die besonderen künstlerischen Voraussetzungen. Sonst nenne ich an Geigern den begabten Weißgerber, den schon jetzt ganz erstklassigen Georg Kuhlenkampff-Post, die bedeutende Erika Besserer, Gertrud Schuster-Woldan und den hervorragenden Miron Polliakin; noch mehr fesselte vielleicht das Vollbluttalent Laura Helbling-Lafont. Von den Sängern: Julia Kulz, die einen leider zu kurzen Abend lang Schumann sang, das prachtvolle Künstlerpaar Jakelius-Lißmann, Sigrid Hoffmann-Onegin, Lotte Lehmann, Käthe Neugebauer-Ravoth, die den Berliner Sänger Georg Walter glänzend einführte, dann auch wieder für Weismanns wundervolle Tagoresche Triolieder eintrat, Lena Lübcke, Lula Mysz-Gmeiner, und an vielversprechenden neuen Talenten Wally Henschel, Emmy Doll, Margarethe Eix und Enriqueta Waldhausen. Einen zeitgenössischen Abend, auf dem die ausgezeichnete Bertha Dammann Lieder von Armin Knab sang, veranstaltete Edith Weiß-Mann mit dem Rheinischen Streichquartett; hier stand ein Quartett von Perinello an erster Stelle, das in den Mittelsätzen auffiel, sonst aber viel Katzenmusik enthielt. Von drei Volkstümlichen Kammermusikabenden des Bandler-Quartetts war besonders der dritte hochbedeutend, gleichzeitig Arthur Schnabels letztes öffentliches Auftreten. Das Forellen-Quintett kam ganz bezaubernd heraus, ebenso die Müller-Lieder, von Therese Schnabel-Behr gesungen. Vorher hatte man das Forellen-Quintett mit Friedberg gespielt, mit Wera Schapira Dvoraks Quintett. Endlich gab dann Frau Schapira auch einmal einen eignen Klavierabend, wo ihr namentlich die Wanderer-Fantasie wahrhaft glänzend gelang; weniger gilt das von Chopin. Eugen Linz konnte nach dem glänzenden Erfolg mit Beethovens Es-Dur-Konzert in den Sinfoniekonzerten schon zwei Klavierabende wagen; weniger Interesse vermochte sich leider die ausgezeichnete Ilse Fromm-Michaels mit Liszt, I. Wanderjahr, zu sichern. Unter den Vokalisten, die mehr wie je von der Bühne zum Konzertsaal hinüberstreben, standen Elisabeth Schum nn und Wera Schwarz obenan. Ganz entzückend gestaltete auch Rose Ader ihre Liedvorträge im Verein mit Joseph Groenen; die ausgezeichnete Inge Thorsen bewegt sich im Konzertsaal auf einem ihr völlig vertrauten Boden. Unsere dritte (eigentlich erste) Koloraturdiva, Hedwig Francillo-Kauffmann, hatte als Abschiedsprogramm ein halbes Dutzend glänzende Opernarien gewählt — abgesehen von einigen Entgleisungen, wo sie den Ton nicht zu halten vermochte, Perlen in edelster Fassung. Endlich verabschiedete sich auch die an die Dresdener Oper berufene Helene Jung von den Freunden ihrer Liedkunst — gleichzeitig der endliche Beschluß einer wie noch nie ausgedehnten Konzertspielzeit.

Bertha Witt

MANNHEIM Kurz vor Beginn der neuen Konzertsaison sei noch einiges besonders Erwähnenswerte hervorgehoben und dann des zu Erwartenden gedacht. Von hinter uns Liegendem dürfen nicht vergessen werden der vom Ausschuß für Volksmusikpflege veranstaltete, stark besuchte Zyklus „Von der Orgel und ihren Meistern" mit Musikschriftsteller Karl Eberts als eindringendem und dabei populär-humorvollem Erläuterer und Arno Landmann als bekannt hochwertigem Meister an der Orgel, ferner der interessante wiederholte Ernst Toch-Abend des Birkigt-Quartetts mit Tochs reizvoller Serenade und dem in den zwei letzten Sätzen an Arnold Schönbergs Art gemahnenden C-Dur-Streichquartett, das durch seine konzessionslose Ehrlichkeit und starkes Gefühl fesselt, das z. B., neben manch Gesuchtem, im dritten Satze bebt. Eine Reihe begabter Schüler führte die unter Leitung der Direktoren Rehberg und Welker stehende Hochschule für Musik in ihren im ganzen neun Schlußkonzerten ins Treffen, die, bei aller Unterschiedlichkeit der Leistungen der einzelnen je nach Veranlagung, in ihrer Gesamtheit den Lehrkräften wie der Lehrmethode der Anstalt das beste Zeugnis ausstellten, besonders auch Direktor Rehberg selbst als pianistischer Lehrkraft. Die bevorstehende Konzertsaison wird vor allem durch den neuen Leiter unserer Musikalischen Akademien, Franz von Hoeßlin, als Nachfolger Wilhelm Furtwänglers interessieren. Wie ich erfahre, wird Herr von Hoeßlin u. a. die Berlioz-Variationen von Walter Braunfels bringen, ferner eine noch nicht aufgeführte Komposition von Heinrich Kaminski. Außerdem stehen Reger, Strauß mit seinem „Zarathustra" Pfitzner, Mahler, Bruckner, Berlioz, vor allem Beethoven auf seinem Programm. Schon hiernach wird man dem kommenden neuen Akademieleiter mit gesteigertem Interesse entgegensehen.

Kurt Sonnemann

KARLSBAD Der Weltkurort Karlsbad bietet wieder ein ebenso glanzvolles und buntbewegtes Bild wie in den Vorkriegsjahren. Gleichen Schritt mit dem Aufstiege der Kursaison hält die musikalische Auslese an Darbietungen aller Art, von denen nur hervorgehoben seien: ein Klavierabend des gediegenen rumänischen Pianisten Theophil Demetriescu, das Auftreten der Koloratursängerin A. Adler, Primadonna der Budapester Staatsoper; die Konzerte der beiden böhmischen Geiger Fr. Ondricek und Kocian. In Spohrschen Duos ließ sich mit Ondricek dessen Gattin Frau Ella Ondricek-Stiller hören. Finanziell schnitt Alfred Grünfeld am besten ab. — Zum 60. Geburtstage Gustav Mahlers brachte das städtische Orchester unter der vortrefflichen Führung des städtischen Musikdirektors Rob. Manzer die „Erste" von Mahler heraus. Mahlers Sinfonien gehören hier zum eisernen Fond des Repertoires und immer finden diese begeisterte Aufnahme. Kein Wunder, wenn nach der ganz ausgezeichneten Aufführung der „Ersten" der Beifall in förmlichen Jubel gesteigert erschien. — Zur Uraufführung kam eine „Schauspiel-Ouvertüre" von dem begabten deutschböhmischen Modernisten Fidelio Fincke. Die Ouvertüre entstand im Jahre 1905, zu einer Zeit, in der Fincke (jetzt Professor an der Deutschen Musikhochschule in Prag) noch nicht so übermodern musikalisch fühlte, wie dies in seinen letzteren Arbeiten zutage tritt. Die Ouvertüre war ursprünglich für Streichorchester geschrieben und kam in diesem Gewande auch einmal zur Aufführung. In der Instrumentierung für großes Orchester kam das Werk hier zur ersten Wiedergabe. Durch die ganze Ouvertüre zieht eine anheimelnde melodische Linie, eine klare thematische Behandlung und eine durchsichtig geführte Instrumentation. Das überaus ansprechende, leicht verständliche Werk ist kurz gehalten und fand sehr freundliche Aufnahme.

M. Kaufmann

MEININGEN Die neue Konzertspielzeit steht vor der Tür. Dank der Hingabe einiger musikfreudiger und opferbereiter Herren ist es Meiningen gelungen, die auf eine glanzvolle Tradition zuletzt unter Max Reger pochende Meininger Hofkapelle in Gestalt des hier schon angezeigten Musikvereins zu erhalten. Ein kleiner, aber gediegener Stamm alter Musiker, noch aus der Zeit der großen Tage, gibt der Kapelle des Musikvereins auch heute noch bedeutsame Kernkraft; und doch hat der letzte, an klassischer Qualität zwar reiche und wertvolle Konzertwinter gezeigt, daß nichts von neuem Leben aus den alten Lorbeeren erblühen mochte. Die Musik der jüngeren und jüngsten Gegenwart, die draußen die musikalische Welt bewegt und in Fehde über Fehde versetzt, sie blieb den Meiningern verschlossen. Kaum anderswo kann man wohl Beethovens Sinfonien oder Brahms' vielfarbenes Evangelium würdiger und exakter geschenkt bekommen als in Meiningen, selten wird irgend sonstwo der Liederschatz der Romantiker in bunter Fülle immer wieder erneut gehoben, als gelte es Entdeckung über Entdeckung; in kaum einer anderen Musikstadt von Rang ist man aber auch den jüngsten Lebenden so gleichgültig gegenüber geblieben. Dabei ist Meiningen von einem musikalischen Heißhunger, von einem kunstverständigen Liberalismus beseelt, der einzig dasteht, und der allein es vermochte, das kleine, kommunalpolitisch beinahe unbedeutende Residenzstädtchen in der Spiegelung draußen zu einer wahren Kunstmetropole zu machen. Denn ohne das Meininger Taupublikum wäre die Meininger Kapelle, wie das Theater unter seinem Bühnenherzog, niemals auf den Gastreisen so berühmt geworden. Technische Schwierigkeiten allein müssen zu überwinden sein. Die Meininger Kapelle muß wieder wie einst fruchtbare Arbeit leisten und mehr nach draußen hin von sich reden machen, denn ihr guter Ruf ist qualitativ absolut begründet, und es hat ihr in letzter Zeit nichts weiter und nichts weniger gefehlt als die nötige Initiative. Am Ausgang des verflossenen Musikwinters konnte auch die berufene heimische Kritik wiederholt diesen Notstand beleuchten und manches vorenthaltene Gut mit Nachdruck fordern. Am Eingang der neuen Spielzeit sei es im Angesichte der musikalischen Welt an dieser Stelle noch einmal mit neuer Hoffnung gesagt. Diese neue Hoffnung gilt dem neuen Dirigenten, den man — noch nicht unter offizieller Namensnennung — mit dieser Spielzeit nach Meiningen berufen, und der eine ebenso dankbare wie mühevolle Arbeit vorfinden wird. Nicht soll Meiningen auf die Pflege seiner gediegenen klassischen Musik künftig verzichten. Sie soll als gutes Fundament und als unbestechlicher Gradmesser immer die Hälfte einer Spiel- und Vortragsfolge zieren. Die andere Hälfte jedoch sei den neuen mutigen Tongeistern geweiht, die es vorziehen, eigene Weisen zu finden, ehe sie auf den ausgetretenen Bahnen der bewährten Meister wandeln. Daneben wird dem Meininger Konzertpublikum in der heimischen Volkshochschule Aufklärung (mit Erläuterungen) über Wesen und Werdegang der gesamten Musik im Anschluß an die konzertlichen Darbietungen geboten werden. Aber auch das sei noch einmal warnend hervorgehoben: nicht die Quantität der Konzerte macht einen Musikwinter fruchtbar und genußreich zugleich, auf die hohe Zahl der Abende kommt es nicht so sehr an, als auf die Sorgfalt in der Auswahl der einzelnen Konzertnummern in bewußt vorwärts schreitendem Sinne. Rolf C. Cunz

KOBURG Zwei Kräfte haben neben den vom ehemaligen Hoftheater ausgehenden Veranstaltungen seit einer Reihe von Jahren dem Koburger Konzertleben, das bis dahin recht eng Kunst und Unterhaltung verknüpfte, den Aufschwung zu reiner Kunstpflege gebracht: die Natterer-Vereinigungen und die „Gesellschaft für Literatur und Musik". Sie haben die künstlerische Führung behalten, bis heute, weil ihre Betätigung stets stilvolles Geben ist, das auch als Leistung an sich immer auf bedeutsamer Höhe steht. Im abgeschlossenen Musikjahr brachte das Natterer-Trio neben sämtlichen Beethoven-Sonaten für Klavier und Geige u. a. auch Pfitzners anregendes F-Dur-Trio op. 8. Die „Gesellschaft für Literatur und Musik" gab ein großangelegtes Bach-Konzert mit Maria Philippi (Alt) und Elisabeth Potz (Orgel). Außerdem spielte Pembaur ganz hervorragend vierhändige Klavierwerke mit seiner Frau auf zwei Klavieren. Ansorge enttäuschte sehr durch Gleichgültigkeit. Die Uraufführung einer „Sinfonietta" von Ewald Schlag, einem geborenen Leipziger, durch das Waldhorn-Quartett der Landestheaterkapelle bewies bei beachtlichen Werten der Komposition die geringe Eignung des Waldhorns als Soloinstrument für die Wiedergabe menschlichen Fühlens und Denkens. Die Höhepunkte des Koburger Musiklebens sind von jeher die Sinfoniekonzertue am Landes- und ehemaligen Hoftheater gewesen, dieses Jahr besonders, weil der geniale Fritz Busch-Stuttgart und der meisterliche Bruno Walter-München Dirigenten waren, die in schöpferischem Können die Hörerschaft zu Beifallsstürmen hinrissen. Die mehr kirchliche Seite der Musik fand Pflege im Oratorien-Verein, dessen Chor leider nicht immer die nötige Stimmenzahl zur Verfügung steht (Mozarts „Requiem", Haydns „Jahreszeiten"), und durch die fein abgestimmten Andachten des Kirchenchors. Die Tonpflege der Vereine, die nach dem Kriege zu neuem, regem Leben erwachte, ergab im „Sängerkranz" u. a. eine abgerundete Aufführung von „Paradies und Peri", im „Lehrergesangverein" einen geschmackvollen Volksliederabend, in der „Orchestervereinigung" vor allem ein glänzendes Knote-Konzert. Bei den Solistenveranstaltungen des „Vereins" standen im Vordergrund der Stuttgarter Tenor Lindberg, der Geiger Petschnikoff und der Cellist Bottermund. Leider mangelt diesen sonst hochwertigen Konzerten meist die künstlerische Einheit der Vortragsfolge. Vielgestaltigkeit und künstlerische Höhe sind die Kennzeichen des verflossenen Koburger Konzertjahres. Ernst Lorenz

Neuerscheinungen

Dessau: „Friedrich-Theater in Dessau". Übersicht über die Spielzeit 1919/20. Dessau.

Dortmund: Stadttheater. Rückblick auf die Spielzeit 1919/20.

Einstein, Alfred: „Geschichte der Musik", 2. Aufl. Aus Natur- und Geisteswelt, Leipzig, B. G. Teubner.

Gnauck, Gustav: „Volksgesang — Lautenklang" 1. Buch. Dresden, Selbstverlag.

Mengelberg, Willem: „Gedenkboek 1895—1920" 's Gravenhage. Martinus Nijhoff.

Meyer, Wilhelm: „Liszt-Wagner". Bielefeld, Velhagen & Klasing.

Schmid-Kayser, Hans: „Schule des Lautenspiels". 2 Tl. Berlin-Lichterfelde. Ch. F. Vieweg.

Segnitz, Eugen: „Arthur Nikisch", Leipzig, Verlag Rabinowitz.

Steinhausen, F. A.: „Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten". 4. Auflage. Herausgegeben von Arnold Schering Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Winter, M. Georg: „100 Liebes-Lieder aus dem XV.—XIX. Jahrhundert, mit leichter Gitarrebegleitung, op. 140. Leipzig, C. F. W. Siegel.

Zuschneid, Karl: Theoretisch-praktische Klavier-Schule. 1. Teil. Jubiläums-Ausgabe. 100. Taus. Berlin-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg.

Besprechungen

Im Selbstverlag hat Heinrich Neal-Heidelberg als Op. 77 ein Bändchen „Kleine Stücke" erscheinen lassen, in denen er die selteneren Formen des Kanons kultiviert. So wertvoll wie die einzelnen Nummern auch für das Studium des Kanons sind, so wenig angebracht dürfte der Untertitel „Zur Erbauung" sein. Das Werk, das von einem tiefgründigen Können zeugt und ein Beweis dafür ist, daß Neal alle Formen kontrapunktischer Kunst vollkommen beherrscht, ist allen Jüngern des Kontrapunktes anzuempfehlen. Weniger ergibig dürfte das Orgelwerk für Organisten sein, da die schwierigeren Kanon-Formen nur selten größere melodische Linienführung gestatten.

Otto Beck

*

Vor mir liegen 39 Kompositionen von Traugott Wolff; 38 Lieder und 1 Largo für Orgel, betitelt „Sigrids Brautzug". Ich möchte vornweg bemerken, daß sämtliche Kompositionen im Selbstverlag des Komponisten in Oberlangenbielau erschienen sind, ohne durch diese immerhin merkwürdige Tatsache Mißtrauen erwecken zu wollen. Wenn auch ganz allgemein gesagt werden muß, daß die Kompositionen des Tondichters unter einem starken Mangel an Erfindung leiden, so muß doch andererseits zugestanden werden, daß der Autor über tüchtiges formaltechnisches Wissen und Können verfügt, womit er den melodiösen Mangel geschickt verdeckt. Am besten gelungen dürften die „Kindersächelchen" sein. Für das Liebevoll-verklärte der Dichtungen der „Ehelieder" fehlt es Wolff an Innigkeit des melodischen Empfindens. Die Vertonung des Gustav Schwabschen „Michel, horch, der Seewind pfeift" fällt gegen die bekannte Arnold Mendelssohnsche völlig ab.

Willy Werner Göttig

*

Karl Zuschneid, Op. 83, Die Technik des polyphonen Spiels, für Klavier oder Harmonium. Ch. F. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Mit diesen kontrapunktischen Übungen ist es dem Verfasser vortrefflich gelungen, dem schwierigen Studium polyphoner Werke in technischer und geistiger Hinsicht die Wege zu ebnen. Die in steigender Schwierigkeit aneinander gereihten zwei- und mehrstimmigen Vorübungen der 1. Abteilung bieten ausreichend Gelegenheit zu vielseitiger Einzelausbildung beider Hände. Die 30 zweihändigen Beispiele der 2. Abteilung bringen das Gelernte auf durchaus pädagogische Weise zur praktischen Anwendung und enthalten weitere, für das polyphone Spiel sehr wesentliche Aufgaben, wie: Ausführung verschiedener Anschlagsarten von einer Hand zu gleicher Zeit, richtige Verteilung selbständiger Stimmen auf beide Hände, gleichzeitige Anwendung verschiedener Stärkegrade, usw. Von Nr. 20 an streifen diese Beispiele den Charakter als Übung immer mehr ab, werden selbständige und ausgezeichnet erfundene Musikstücke (Kanons [mit Füllstimmen] und ein figurierter Choral), die wohl als gute Vorschule zu Bachs Inventionen und dem wohltemperierten Klavier gelten können. Da eine restlose Interpretation polyphoner Werke und eine intensive Einfühlung in das Wesen derselben ohne theoretische Vorkenntnisse fast undenkbar erscheinen, sind auch zu vorliegenden Übungen solche in ziemlich vorgeschrittenem Maße vorausgesetzt, deren in den „Kurzen Erklärungen über Kontrapunkt und Polyphonie" allgemein einführend gedacht ist. Der Vergleich mit der im Steingräber-Verlag erschienenen „Schule des polyphonen Spiels" von Martin Frey, Klavierbüchlein, Bachbüchlein usw. liegt sehr nahe, worin das gleiche Ziel erstrebt wird, und die systematische Schulung durch eine dem volkstümlichen Geschmack Rechnung tragende unmerkliche Einführung in die Schwierigkeit des polyphonen Spiels ersetzt ist. Da Karl Zuschneid es für angebracht hält in seiner „Technik des polyphonen Spiels" den Pedalgebrauch zu berücksichtigen, soll nicht unerwähnt bleiben, daß die von Galston übernommene Bezeichnung das Notenbild zwar dominierend beeinflußt, sich aber in seiner anschaulichen Darstellung durch nicht mißzuverstehende Deutlichkeit auszeichnet. Zur Verbreitung dieses Studienwerkes wird seine gleichwertige Verwendbarkeit sowohl für den Klavierspieler als auch für den Organisten wesentlich beitragen. Durch großtypischen Druck dem Unterrichtszweck angepaßt, entspricht geschmackvolle und praktische Ausstattung dem empfehlenswerten Inhalt.

Gustav Groschwitz

*

Prof. Dr. Wilh. Altmann, „Die Kammermusikwerke von Friedrich Lux". Mainz, 1920. Verlag von J. Diemer.

In kurzer Übersicht erläutert der Verfasser die wenigen Kammermusikwerke des 1895 verstorbenen ehemaligen Dirigenten der Mainzer Liedertafel. Lux war als Komponist der Opern „Der Schmied von Ruhla" und „Das Kätchen von Heilbronn" seinerzeit bekannt und angesehen. Auch neuerdings erwachte wieder das Interesse für seine volkstümliche Oper „Der Schmied von Ruhla", die wiederholt über verschiedene Bühnen ging. Die Kammermusikwerke des Komponisten dagegen fanden weniger Beachtung. Und doch sind diese gerade für die Hausmusik besonders zu empfehlen. Die Erläuterungen beschäftigen sich mit dem großen Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in Cis-Moll, mit dem preisgekrönten Streichquartett op. 58 in D-Moll (u. a. war Brahms Preisrichter), mit dem zweiten Streichquartett op. 87 in C-Dur und mit dem dritten und letzten Streichquartett op. 95 in G-Moll. Zweck der Erläuterungen ist, diese wertvollen Kammermusikwerke dem Konzertsaal und der Hausmusik wiederzugewinnen.

Wolfgang Lenk

Notizen

Bamberg. Karl Leonhardt, ein Schüler Hermann Zilchers, wurde für die Klavierausbildungsklasse an die neugegründete Musikschule zu Bamberg verpflichtet.

Berlin. Im Deutschen Opernhause sind Umbauten im Orchesterraum vorgenommen worden, wodurch die Klangverhältnisse günstig beeinflußt werden sollen. Der Fußboden des Orchesters hat eine Erhöhung erfahren, so daß der Orchesterklang sich freier und leichter entfalten kann und den Sängern auf der Bühne, besonders in Pianissimostellen, eine sicherere Unterstützung gewährt wird als bisher, ohne sich deckend über den Gesang zu legen.

Berlin. Den Meyerbeerpreis in Höhe von 6000 M. errang der jugendliche Komponist Hans Maria Dombrowski. Er ist ein Schüler Hugo Kauns.

Berlin. Die Berliner Liedertafel ist von der Innsbrucker Liedertafel zu einem Besuche eingeladen worden und wird dieser Einladung folgen.

Berlin. Ferruccio Busoni wird mit der Leitung einer Meisterklasse für musikalische Komposition an der Berliner Akademie der Künste betraut. Die zwei andern Meisterklassen für musikalische Komposition leiten Professor Dr. Georg Schumann und Dr. Hans Pfitzner. Außer zahlreichen Kompositionen schrieb Busoni einen Entwurf der Ästhetik der Tonkunst. Busoni ist u. a. Ehrendoktor der Universität Zürich.

Bochum. Dr. Saladin Schmitts Scheiden von hier und Dr. Beckers Übersiedlung von Essen an das Düsseldorfer Stadttheater legt den beschließenden städtischen Körperschaften die Frage nahe, ob nicht im Interesse der Verbilligung des Theaterbetriebs und zugleich einer Steigerung der künstlerischen Leistungen auf dem Gebiet des Schauspiels und der Oper zwischen den Städten Düsseldorf — Duisburg — Essen — Bochum eine Theatergemeinschaft geschlossen werden könnte, die mit einem außergewöhnlich gut und ausreichend besetzten Personal für beide Zweige sämtliche vier Großstädte im Sinne einer Gleichberechtigung der Bühnen zu versorgen hätte. Insonderheit dürften Duisburg und Bochum, die gegenwärtig noch auf Operngastspiele von Düsseldorf und Essen angewiesen sind, aus der Plandurchführung nicht zu unterschätzende Vorteile ziehen.

Bochum. Eine selten dankbare Hörerschaft hatte der hiesige M.-G.-V. „Einigkeit" während eines Gastkonzerts in den Bodelschwinghschen Heil- und Pflegeanstalten bei Bielefeld. — Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg veranstaltet mit dem städtischen Orchester vom 10.—21. Dezember ein Beethovenfest, das Volks-, Sinfonie-, Kammerkonzerte und eine Neueinstudierung des „Fidelio" bringen wird.

Bonn. Unsere Stadt, die Beethoven und seinem Schaffen als Geburtsstätte des Tonmeisters ganz besonders nahe steht, beabsichtigt für 400000 M. Gedenkmünzen in Gestalt von städtischem Not- und Kleingeld prägen zu lassen. Die Vorderseite soll den Beethovenkopf mit den Jahreszahlen 1770—1920 zeigen.

Bologna. Die ehemalige kgl. preußische Kammersängerin Etelka Gerster-Gardini, eine berühmte Künstlerin, ist hier gestorben.

Breslau. Dem Tonkünstler und Musikschriftsteller Dr. Hermann Matzke, der bereits im vorigen Jahre einen Ruf an das Bückeburger Forschungsinstitut für Musikwissenschaft erhalten hatte, wurde jetzt der Posten eines städtischen Musikdirektors daselbst und in Nachfolge von Hofkapellmeister Prof. Sahla die Leitung der ehemaligen Hofkapelle (jetzt städtisches Orchester) angeboten.

Christiania. Die Komische Oper veranstaltete am am 24., 26. und 28. August Vorstellungen der „Walküre" in deutscher Sprache. Die Brünhilde sang Melanie Kurt, die Siglinde Luise Perrard-Thyssen-München, die Fricka Ottilie Metzger, den Sigmund Heinrich Knote, den Wotan Theodor Lattermann-Hamburg. Kapellmeister war Arnold Winternitz.

Dessau. Dem Operndirektor des Friedrich-Theaters (Hoftheater), Hans Knappertsbusch, ist der Titel Generalmusikdirektor verliehen worden.

Duisburg. Paul Scheinpflug, der seine Berufung als städtischer Musikdirektor nach Duisburg angenommen hat, plant im kommenden Winter unter Mitwirkung des verstärkten städtischen Orchesters und des städtischen Gesangvereins drei geschlossene Konzertreihen: sechs Hauptkonzerte und zwei Kammermusikabende, eine Wiederholung der Hauptkonzerte am darauffolgenden Tag und sechs Sinfoniekonzerte mit zwei angegliederten Kammermusikabenden. Als besonders bemerkenswerte Veranstaltungen seien genannt: zwei Beethovenabende mit der „Missa solemnis", der 8. und 9. Sinfonie, ein Mahlerabend mit der 2. Sinfonie, ein Bachabend mit der „Johannespassion" und ein Mozartabend. Die Moderne wird vertreten durch Schreker (Kammersinfonie, Lieder), R. Strauß (Zarathustra, Eulenspiegel), Strässer (Sinfonie 1 oder 2, Klavierkonzert), Ertel (Hero und Leander) und Scheinpflug (Ouvertüre zu einem Shakespeare-Lustspiel, Lieder).

Elberfeld. Das musikalische Leben im Wuppertal hat durch die Gründung eines neuen Oratorienchors eine neue Note erhalten. Der Barmer Volkschor, der sich durch sein uneigennütziges Wirken um die Popularisierung der Musik in weitestem Maße Verdienste erworben hat, ist leider den Kriegsverhältnissen zum Opfer gefallen. Um so erfreulicher ist es, daß sich zahlreiche musikliebende Kreise im Wuppertal zur Gründung eines neuen gemischten Chors zusammengeschlossen haben, der die Ziele des Volkschors insofern erweitert, als er die musikalischen Interessen beider Wupperstädte zusammenfaßt. Geleitet wird der neue Oratorienchor Barmen-Elberfeld von dem jungen Kapellmeister Karl Schmidt, dem bisherigen Chordirektor der Vereinigten Stadttheater, einem begabten Schüler Hermann Abendroths.

Frankfurt a. M. Die Frankfurter Museums-Gesellschaft wählte als Nachfolger des freiwillig zurückgetretenen Holländers Willem Mengelberg den Kapellmeister Wilhelm Furtwängler, früher in Mannheim, zum Leiter der Frankfurter Museumskonzerte. Furtwängler wird nunmehr außer in Wien, Berlin, wo er die Sinfoniekonzerte der Staatsoper leiten wird, und Frankfurt auch in Mannheim und Stockholm in der nächsten Saison große Orchesterkonzerte leiten.

Freiburg i. B. Das Stadttheater bringt im Laufe der Winterspielzeit die erste Aufführung einer neuen Oper Peter Sukoff von Waldemar Wendland, Text von Olga Wohlbrück.

Gelsenkirchen. Falls der Staat für das im Bezirk Oberhausen-Gelsenkirchen zu gründende Städtebundorchester einen Zuschuß von 500000 M. leistet, hofft man den Instrumeetalkörper im April 1921 ins Leben rufen zu können. Vor zwei Monaten glaubte man noch, mit 300000 M. Gesamt-Fehlbetrag rechnen zu dürfen.

Gera. Das ursprünglich für Oktober geplante Beethoven-Fest der Reußischen Kapelle ist auf Dezember verschoben worden.

Hamburg. Hier hat sich ein neues Kammermusikquartett gebildet, das im kommenden Konzertwinter vier Abende im Abonnement zu geben gedenkt. Das Quartett besteht aus den bekannten Künstlern Karl Grötsche, S. Wolff, Anton Grünsfelder und Paul Moth. Das erste Konzert findet am 23. September im Kleinen Saal der Musikhalle statt.

Hamburg. Hier hat sich ein Bayreuther Bund gebildet, der sich die Pflege deutscher Kunst im Sinne Wagners zur Aufgabe gesetzt hat. Der Bund veranstaltet sein erstes Konzert mit dem Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde am 14. September im Großen Saal der Musikhalle als Wagner-Abend und hat als Dirigenten Herrn Geheimrat Arthur Nikisch gewonnen, so daß die zahlreichen Verehrer von Prof. Nikisch Gelegenheit haben, ihn an diesem Abend wieder dirigieren zu sehen.

Bad Helmstedt. Das Häuschen am Brunnen, Singspiel von Paul Stampa, Musik von Karl Nöhren, ist im hiesigen Kurtheater bei der Uraufführung sehr freundlich aufgenommen worden. Der Text malt mit Behagen und Sentimentalität eine Kleinstadtgeschichte. Die Musik trifft den Volkston vortrefflich. Schlichte melodische Weisen sind feinsinnig vertont.

Leipzig. Die Reußische Kapelle (frühere Geraer Hofkapelle) ist auch für den kommenden Winter für

acht Konzerte der Leipziger Gesellschaft der Musikfreunde gewonnen worden. An Neuheiten stehen auf dem Vortragsplan u. a.: Gál, Serenade, Graener, Sinfonie in D-Moll, Sibelius, Suite König Christian II., Kaun, Dritte Sinfonie, S. v. Hausegger, Sinfonische Variationen „Aufklänge".

Leipzig. Der Pianist Franz Schütze, Schüler seines Vaters Prof. Carl Schütze, Leipzig, bisher Lehrer an dessen Musikschule, übernimmt vom 15. Sept. dieses Jahres an die Meisterklassen der Konservatorien in Kaiserslautern und Neustadt a. H. Mit gutem Erfolg konzertierte er zuletzt in Berlin, Dresden, Magdeburg, Halle, Chemnitz usw. als Solist und Kammermusikspieler.

Leipzig. Der Verein der Kinderfreunde wird in einer Vortragsfolge von 6 Jugendkonzerten ausschließlich bisher unaufgeführte Tonwerke in Leipzig lebender Komponisten zur Aufführung bringen. In Betracht kommen Lieder, Solostücke für Cello und Klavier sowie Klavierstücke zu zwei und vier Händen, die inhaltlich und musikalisch dem Verständnis von Kindern im Alter bis zu 15 Jahren evtl. entsprechen. Leipziger Komponisten, die gewillt sind, hierfür zur kostenlosen Uraufführung Kompositionen zur Verfügung zu stellen, werden gebeten, dieselben bis spätestens 1. November a. c. an den Leiter der Jugendkonzerte, Erich Liebermann-Roßwiese, Leipzig-Eutritzsch, Bleichertstr. 7, einzusenden. Rücksendung des Materials wird, falls Rückporto beiliegt, baldmöglichst bewerkstelligt. Eine Haftung für dasselbe kann jedoch nicht übernommen werden.

Lucca. In seiner Sommerfrische arbeitet Puccini an seinem neuesten Werke, einer dreiaktigen Oper „Turandot" nach der Wiedergabe Gozzis, die im Jahre 1762 geschrieben wurde.

Ludwigshafen. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Ernst Böhe der Dirigent des Oldenburgischen Landesorchesters, hat einen Ruf nach hier erhalten und angenommen. Prof. Böhe, ein gebürtiger Münchner, steht seit Jahren an der Spitze des oldenburgischen Musiklebens. Zu seinem Nachfolger ist Dr. Kopsch ernannt worden.

Mailand. Zu Beginn des Jahres 1921 wird Artur Toscanini mit einem italienischen Orchester eine Tournee durch Amerika nehmen. Hieran soll sich eine unter dem Schutze der italienischen Regierung stehende Reise nach den großen Städten Italiens, Frankreichs und Englands schließen.

Marburg. Hier verschied am 29. August der Universitäts-Musikdirektor G. Jenner, dessem Leben eine Krankheit, die er sich im Felde zugezogen hatte, in dem Augenblick, als er auf eine 25jährige Tätigkeit an der Universität Marburg zurückblicken konnte, ein Ziel setzte. Jenner war der einzige persönliche Schüler von Johs. Brahms. In seinem Buche: Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler (Elwert, Marburg) hat er seine Erinnerungen an seinen Lehrer niedergelegt, die als wertvolle Beiträge zur Würdigung von Brahms stets ihren Wert behalten werden.

München. Der Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst wird in den bevorstehenden Herbst- und Wintermonaten Kammermusik-, Lieder- und Orchesterkonzerte veranstalten, für welche eine Reihe noch nicht aufgeführter Werke angenommen worden sind. Deutschen Komponisten, die in den Veranstaltungen des Vereins zu Worte kommen wollen, ist während der nächsten Wochen noch Gelegenheit geboten, ihre Werke an den Schriftführer des Vereins, Dr. Erwin Kroll, München, Leopoldstraße 81 o einzusenden (Rückporto beilegen!); an die gleiche Adresse ist die Anmeldung neuer Mitglieder (Jahresbeitrag einschließlich Teurungszuschlag 6 Mark, Postscheckkonto München 10375) zu richten. Nur für Mitglieder zugänglich werden eine Reihe von Vorträgen sein, für die bis jetzt u. a. Professor Dr. Hans Pfitzner, Walter Braunfels, Generalmusikdirektor Bruno Walter, Alexander Berrsche ihre Mitwirkung zugesagt haben. Im September veranstaltet der Verein eine Musikwoche in Kissingen unter Mitwirkung des Münchner Konzertverein-Orchesters und unter Leitung von Dr. Hans Pfitzner.

München. Der Drei-Masken-Verlag (Karolinenplatz 3) schreibt Preise für Arbeiten über „Körpererziehung und rhythmische Gymnastik" aus.

Neuyork beginnt schon jetzt den 100. Geburtstag der „schwedischen Nachtigall" Jenny Lind (6. Oktober) durch Auffrischung von Erinnerungen in der Tagespresse zu feiern. Dieser Tage wurde auch eine genaue Wiederholung des ersten amerikanischen Konzertes der Sängerin mit Frieda Hempel veranstaltet.

Paris. Das von Ludwig XV. im Park von Versailles für die Marquise von Pompadour erbaute Theater wird zu einer Opernbühne umgestaltet, die sich der Pflege der traditionellen großen französischen Oper widmen soll.

Rom. Eine Gesellschaft für die Volksoper ist hier gegründet worden, der eine Reihe der bedeutendsten sozialistischen Verbände Italiens angehören. Ihr Kapellmeister wird Calisto Beltramo sein. Die Gesellschaft hat für die Jahre 1921 bis 1924 Kontrakte mit allen städtischen Theatern des Reiches abgeschlossen, mit deren Hilfe der Eintrittspreis so niedrig gehalten werden wird, daß die Unbemittelten keine Schwierigkeiten haben werden, die Vorstellungen zu besuchen. Das Repertoire umfaßt italienische und fremde Musik, darunter natürlich auch Wagner.

Rostock. Das Stadttheater, das im Oktober sein 25jähriges Bestehen feiern kann, hat als Uraufführungen in der Oper: Peter Sukoff von Waldemar Wendland; im Ballett: Am Brunnen des heiligen Nepomuk von Moritz Schäfer, Musik von Willi Möllendorf erworben.

Stockholm. Der schwedische Violinmeister Professor Henri Marteau, welcher im vergangenen Winter große Erfolge in Skandinavien erzielte, hat den Sommer in seiner oberfränkischen Besitzung kompositorischer Tätigkeit gewidmet und wird sich, nachdem er Anfang September für den Pensionsfonds der städtischen Orchester in Plauen und Hof die Violinkonzerte von Brahms und Beethoven interpretiert, zu einer Tournee von 60 Konzerten nach Skandinavien zurückbegeben.

Stockholm. Wilhelm Furtwängler und Fritz Stiedry werden, wie schwedische Blätter melden, im Winter einige Konzerte des Stockholmer Konzertvereins leiten. Im Februar soll das Londoner Quartett drei Konzerte in Stockholm geben, die aus Anlaß des nächstjährigen 150jährigen Jubiläums von Beethovens Geburtstag nur Beethovensche Werke umfassen werden.

Wien. Das Komitee zur Förderung Sinfonischer Musik veranstaltet anläßlich des 60. Geburtstages von Gustav Mahler vom 24. September bis 18. Oktober in Wien einen Gustav-Mahler-Zyklus. Die Gesamtleitung der Veranstaltung wurde Oskar Fried übertragen.

Wien. Kapellmeister Julius Kátay aus Wien hat eine Berufung als erster Opernkapellmeister und Leiter der philharmonischen Konzerte an die Grazer Oper erhalten und derselben Folge geleistet.

DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG

In dem Aufsatze „Hans Sitt" von Dr. M. Steinitzer (Heft 17) muß es heißen statt: Klavierspiel — Violinspiel, statt: Männergesangverein — Lehrergesangverein.
Die Photographie stellte die Firma Reinhard, Leipzig her.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Mit den Mitteilungen des Tonkünstler-Vereines zu Leipzig

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag — Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift fürMusik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 19 — *Leipzig, Freitag, den 1. Oktober* — 1. Oktoberheft 1920

Ein fränkisches Musikfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"?

Von Paul Marsop

Die Weltenwende zwingt zum Aufräumen, zum großen Sichten: den einzelnen, die Partei, den Staat — alle Genossenschaften, die man gründete, um Gemeinnütziges, Kulturelles, Künstlerisches zu fördern. Was ist von Einrichtungen, die ehedem getroffen wurden, in Tagen, die jetzt heraufkommen, mögen sie einem lieb oder leid sein, noch lebensfähig, und unter welchen Bedingungen? Schon manches Jahr vor Ausbruch des Krieges, der Deutschland in die furchtbarste Gefahr gebracht hat, entdeutscht zu werden, trug der Allgemeine Deutsche Musikverein Altersmerkmale zur Schau; heute zeigt er vollends ein müdes, verrunzeltes Antlitz. Die Entwicklung des modernen, in seiner Ausdehnung ungeheuerlich angewachsenen, qualitativ aufs mannigfachste abgestuften öffentlichen Musikwesens brachte es mit sich, daß, was den Konzertsaal anlangt, das für ihn von Franz Liszt entworfene Programm so gut wie aufgearbeitet ist; neue ihm gewiesene Aufgaben, wie eine fruchtbringende Behandlung dringlicher musiksozialer und musikpädagogischer Fragen und das gebotene Eintreten für die sich schwer genug durchkämpfenden einheimischen Tondramatiker mit ernsten Zielen, nahm er ohne Freudigkeit, mit geringer Energie in Angriff. Gründe: Mangel an Initiative und an einheitlich geschlossenem Wollen beim Vorstande, Gleichgültigkeit und Trägheit bei der Masse der Mitglieder. Dennoch muß sich der Erfahrene sagen, daß man, auch unter sehr eingeengten Zukunftsaussichten, nichts unversucht lassen soll, um den Verein über Wasser zu halten; es ist immer noch leichter, einer schadhaft gewordenen Organisation für Zeit und Weile Notstützen zu geben als eine funkelnagelneue aufzurichten. Zumal gegenwärtig, wo man mit jedem Pfennig zu geizen und den spärlichen noch vorhandenen nationalen Arbeitswillen auf allen Gebieten tunlichst zu verdichten hat. Geiler denn je schießt heute das Geschäftsmusikantentum ins Kraut, obenauf sind wieder die Konzert- und Theateragenturen; die neuen Regierungen, die anfangs dem Kunstausschlachtungsteufel herzhaft zu Leibe gingen, lassen ihn jetzt wieder frei und frech gewähren. Es ist wie auf anderen Feldern: öffentlich donnert der Sozialismus gegen den Kapitalismus, um dann hinter den Kulissen verstohlen mit ihm Händedrücke zu tauschen. Da gilt es denn erst recht, das hier und da noch wahrzunehmende Restchen idealer Bestrebungen, so kümmerlich es sei, nach Möglichkeit zu erhalten.

Viel, wenn nicht alles, hängt davon ab, ob es gelingt, den nächsten Tonkünstler-Versammlungen irgendwie Wert und Bedeutung zu ver-

leihen, nicht wieder sozusagen das mit großen Kosten und Mühen aufzustellende Mühlwerk geräuschvoll aber leer laufen zu lassen. Für die Vereinstagung des Jahres 1921 wurden als Festorte Königsberg, Gera und Nürnberg vorgeschlagen. Bereits jetzt neigt sich die Wagschale stark zugunsten Nürnbergs. Schön ist ja der Gedanke, in der Ostmark das Gefühl engen seelisch-geistigen Verbundenseins mit der deutschen Gesamtheit durch die Tat zu stärken und dabei die Sache des musikalischen Fortschritts — will sagen Nichteinschlafens — für einen bis vor kurzem noch sehr rückständigen Bezirk kräftig zu beleben. Man hat jenen Gedanken im Auge zu behalten. Doch der Versuch, ihn schon jetzt auszuführen, wäre verfrüht. Selbst angenommen, die Verhältnisse in der polnisch-russischen Grenzsphäre erführen bald eine reinliche Klärung, was mehr als zweifelhaft ist: wie viele Mitglieder brächten denn überhaupt die gegenwärtig erforderliche hohe Summe für eine Eisenbahnfahrt von West-, Süd-, Mitteldeutschland bis an den Pregel auf? In Italien, Frankreich, Nordamerika wäre bei ähnlichen Gelegenheiten auf einen Preisnachlaß durch ministerielles Entgegenkommen zu hoffen; aber im Lande der Dichter und Denker? Und sich von opferfreudigen Königsbergern Reise- oder gar Aufenthaltskosten ersetzen zu lassen, dazu bestünde, wie mir allseitig mitgeteilt wurde, begreiflicherweise keine Geneigtheit. Fiele dazu der Ertrag an gehaltvollen Neuheiten abermals so kläglich mager aus wie heuer, nach fünfjähriger Pause im Vereinsleben, zu Weimar, wäre damit der Musikkultur im Osten gedient? Endlich soll in der Hauptversammlung von 1921 der Entwurf der verbesserten und vervollkommneten Satzung dem Plenum vorgelegt, sollen Vorstand und Musikausschuß neu gewählt werden. Ginge all' das an einem entlegenen „Festorte" und somit unter voraussichtlich recht schwacher Beteiligung vor sich, so erhöbe sich fraglos die böse, wenn auch noch so ungerechtfertigte Nachrede: der Vorstand hätte absichtlich den hohen Norden aufgesucht, damit dort die Dinge gleichsam im trauten Familienkreise seinen Sonderwünschen gemäß ihre Erledigung fänden!

Das Anerbieten der Stadt Gera ist dankenswert. Doch würde dort der Festapparat kaum in Bewegung zu bringen sein, ohne daß man zahlreiche auswärtige Gesangs- und Instrumentalkräfte heranzöge. Die Losung heißt: sparen!

Dagegen spricht viel für Nürnberg. Es liegt „in Deutschlands Mitten". Alle Fäden liefen daselbst in der Hand eines ausgezeichneten Organisators zusammen, in der Ferdinand Meisters, des hochverdienten Gründers und Vorsitzenden des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter. Zwei gutbesetzte, recht leistungsfähige Instrumentalkörper stünden zur Verfügung, der der Philharmoniker und der des Stadttheaters. Der führende Kapellmeister des letzteren, Robert Heger, ist nicht nur ein vortrefflich begabter, in der gewissenhaften und wirksamen Auslegung neuerer wie klassischer Opernpartituren besterprobter Dirigent, sondern auch ein geborener Szeniker: er würde alles daran setzen, um im Programm die fortschrittliche musikdramatische Note entschieden hervortreten zu lassen. Mehrere sich eines ansehnlichen Stimmenmaterials erfreuende Chorvereinigungen von Ruf dürften, sofern man sie zeitig genug mit anregenden Aufgaben betraute, sich getrost an Schwieriges wagen; auch ein in jeder Beziehung vorbildliches Männergesangvereins-Konzert wäre vorzubereiten. Als spiritus rector der Aufführungen könnte Siegmund von Hausegger (Mitvorsitzender des Musikvereins) jeweils zu Proben von München nach Nürnberg kommen. Im geräumigen Kulturvereinssaal sind Einrichtungen getroffen, um die Podien für die Instrumentalisten und Sänger beliebig hoch und tief zu stellen oder ganz zu versenken: man hätte also Gelegenheit zu interessanten einschlägigen Versuchen. Die herrliche Lorenzerkirche böte den wundervollsten Rahmen für einen reich mit Musik ausgestatteten Festgottesdienst historischen Stils, wie er bei den letzten Bachfesten zu Eisenach und Leipzig vonstatten ging; hierzu wäre die Unterstützung der neuen Bach-Gesellschaft (Karl Straube!) wohl zu erlangen. Eine Einladung an den heute auf dem Gebiete des Schulgesanges einzig autoritativen Lehrer, Direktor Greiner in Augsbrug, sich mit einer Eliteschar seiner Schutzbefohlenen zu einer Vorführung einzufinden, hätte auf freundliche Aufnahme zu rechnen. Ausruhestunden wären mit fachmännisch geleiteten Rundgängen im Germanischen Museum, unter besonderer Berücksichtigung des Saales der Musikinstrumente, der kirchlichen Raumkunst und etwa der Gemäldegalerie, sowie mit einem zwanglosen geselligen Zusammensein in einem der malerischen Höfe der „Burg" erfreulich auszufüllen. Eine stimmungsvolle Einleitung zur Festwoche schüfe ein Vorbesuch in Würzburg: am Vormittag Kammermusik in einem der Säle der Residenz, am Abend Vorstellung im Stadttheater mit Fragmenten noch unaufgeführter neuerer musikdramatischer Werke in einfachster, aus dem vorhandenen Fundus zusammenzustellender Ausstattung (vgl. mein auf der Danziger Tonkünstlerversammlung gehaltenes Referat: „Das deutsche Musikdrama der Gegenwart und der Allgemeine Deutsche Musikverein"). Weihevoll ausklingen könnte die Tonkünstlerversammlung im Dom zu Regensburg: Aufführung eines bedeutsamen der Liturgie sich einpassenden Messewerkes. Auch an einen Zwischenbesuch im nahegelegenen Bayreuth wäre zu denken; Siegfried Wagner würde

uns durch das Festspielhaus geleiten und uns vielleicht mit einem der liebenswürdigen Innenarchitektur des alten markgräflichen Theaters sich schmiegsam einfügenden Bühnenstück überraschen. Bei verschiedenen Darbietungen wäre das prinzipiell Wichtige durch kurze einleitende Vorträge hervorzuheben.

Absichtlich habe ich auf eine Überfülle unschwer wahrzunehmender Möglichkeiten hingedeutet. Die Auswahl und Gruppierung der Veranstaltungen hätte zu geschehen bei Beratungen, an denen sich der Vereinsvorstand, berufene Nürnberger Persönlichkeiten, Prof. Sandberger als der maßgebende einheimische Führer auf musikwissenschaftlichem Gebiet und ein Vertreter des bayrischen Kultusministeriums beteiligten: denn sicherlich wäre von diesem Ministerium zum mindesten eine ausgiebige moralische Unterstützung des Festes zu erwarten. Jedwede Veranstaltung aber müßte so angelegt sein, daß sie als Ausgangspunkt für etwelche dem gesamten deutschen Musikwesen zugute kommende Vereinsarbeit diente. Unsere Genossenschaft muß ihre Tätigkeit gründlich umstellen — oder sie wird zu einem Schein- oder Komödiendasein herabsinken. Die Novitätenreiterei um jeden Preis hat keinen Sinn. Auf Kommando schenkt uns die Natur nun einmal nicht Jahr für Jahr eine bestimmte Anzahl neuer Talente — und die Lücken mit den unrettbar mittelmäßigen Erzeugnissen von Protektionskindern zu stopfen ist schlimm. Wir brauchen eine ideale Musikkammer in Deutschland, eine Gemeinschaft, von der für soziale Praxis, Unterricht, Nutzbarmachung der Arbeit der Historiker für das Konzert- und Opernleben der Gegenwart, Versuche im Bereiche der angewandten fortschreitenden Ästhetik stets frische Antriebe ausgehen. Will und kann sich der Verein noch in zwölfter Stunde zu solcher Gemeinschaft umwandeln — um so besser! Sich jedermann klar erkennbar darstellen aber würden die einzuschlagenden Wege nicht durch theoretische Spekulationen des einen oder des anderen, sondern durch das, was nach Richard Wagner einzig beweiskräftig ist: durch das Beispiel!

Die Entscheidung darüber, was zu geschehen hat und in welcher Ausführung, trifft der Vorstand. Er trägt die Verantwortung. Die Alternative ist: gute Zukunftsmusik komponieren oder verphilistern.

Artur Nikisch in seiner 25jährigen Leitung der Leipziger Gewandhauskonzerte

Von Dr. Max Steinitzer

Am 10. Oktober 1895 bestieg Artur Nikisch das Dirigentenpult, um sich in dem ersten Gewandhauskonzert jener Spielzeit als neuen Dirigenten einzuführen. Die klangherrliche Wiedergabe der Ouvertüre zu „König Manfred" seines unmittelbaren Vorgängers Karl Reinecke feierte diesen in vornehmer Empfindung als formvollendeten und geistreichen Tonsetzer. Jene von Beethovens Fünfter, der als innerster Gegensatz in der Art der Tonsprache die Schuberts in H-Moll vorherging, legte den Vergleich beider Dirigenten nahe. Reinecke hatte auch in dieser letzteren Eigenschaft mehr von seiner maßvoll vermittelnden Persönlichkeit betätigt, als den schroffen Herbheiten jenes Werkes wesensverwandt war. Bei Nikisch fand man noch größere Klangschönheit mit schärferer Charakteristik vereinigt. Es bleibt ein eitles Unterfangen, die Persönlichkeit eines großen Orchesterleiters erschöpfen zu wollen; dem Besonnenen wird es kaum einfallen. Eine der vielen Tatsachen, die in die Augen sprangen, war die Fähigkeit dieses Meisters, durch sein ganzes Wesen, den Einfluß der gesamten äußeren Erscheinung, durch Blick, Bewegungen und klar überlegte sparsame Worte die Künstler des Orchesters in jeder einzelnen Gruppe wie im Gesamtklang zu einer technisch ruhevollen, klanglich blühend-quellenden, sinnlich schönen und dabei von lebhaftestem, bestimmten Ausdruckswillen geleiteten Spielweise anzuleiten. Die Handhabung der Zeitmaße, deren Anziehen und Nachlassen, Ort und Stärke der äußerlich oft kaum merkbar gegebenen rhythmischen Akzente, die Klangabstufungen der einzelnen Instrumente, der Gruppen und des Ganzen, der bewußte Aufbau aller Teile eines Satzes und ganzen Werkes vom kleinsten an, die geistige Durchdringung jeder Musik mit dem inneren Bilde ihres Schöpfers und seines künstlerischen Willens, wie es vor dem Auge des Leiters steht, all das ist den Besuchern der Gewandhauskonzerte aus seinen Wirkungen bekannt und kann nicht, wie eine hochzusammengesetzte Maschine, zergliedert werden. Ebensowenig machen die folgenden Angaben Anspruch auf Vollständigkeit.

Am umfassendsten und tiefsten wirkt sich ein Orchesterleiter in der Sinfonie aus, während er in der Ouvertüre die größten Gegensätze und höchsten Steigerungen auf den engsten Raum zusammendrängt. Beides sind Gegenpole seiner Gestaltungskraft. Was nun die erste dieser Formen an-

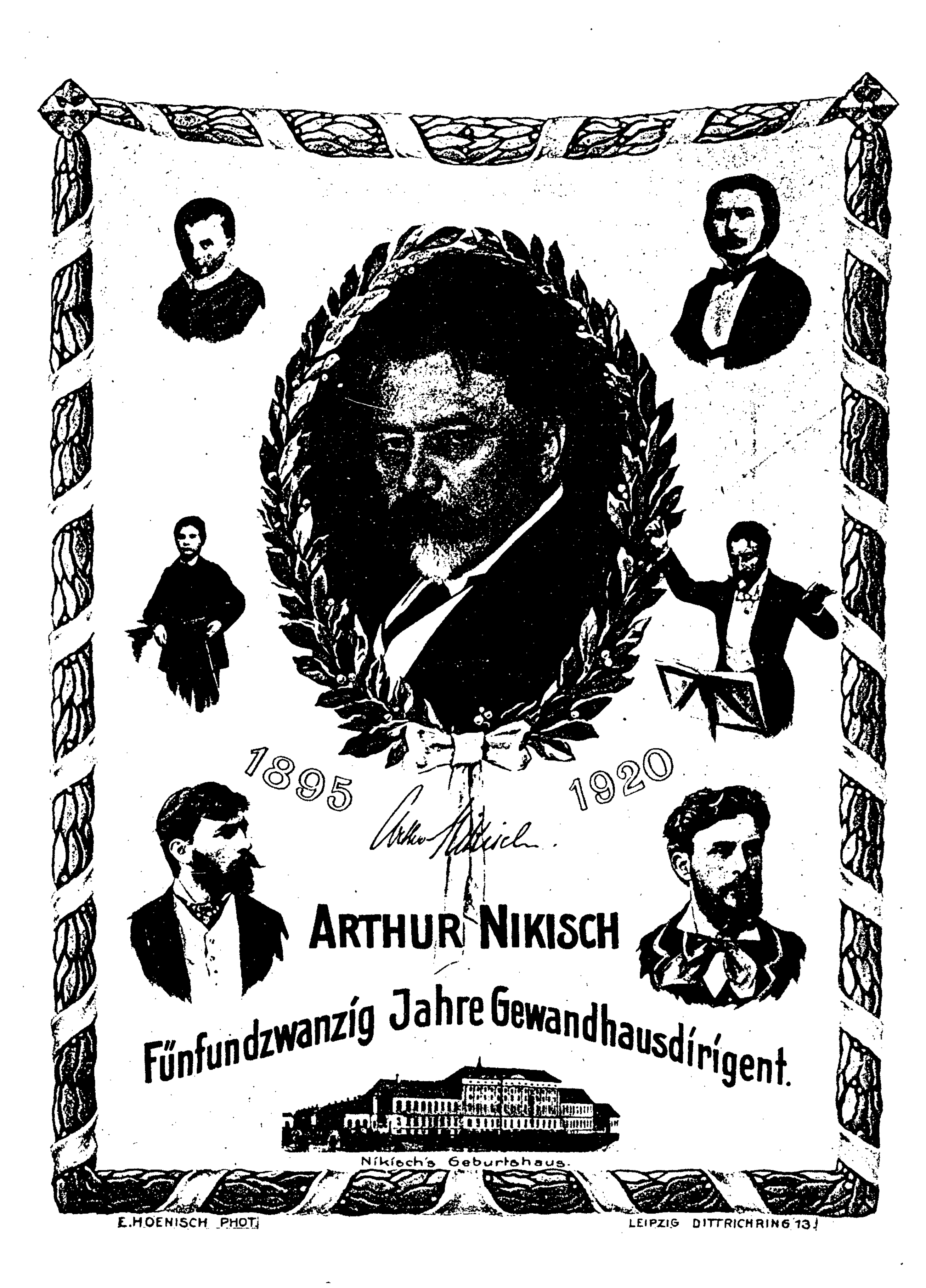
betrifft, so gab uns Nikisch von vollständigen Zyklen: mit einem gegen den früher gewohnten, hochgesteigerten Eindruck Beethoven, Schumann, sodann Brahms in einem ungeahnten neuen Reichtum von Empfindung und Farbe, zuletzt noch als der überhaupt erste Dirigent mit allgemein fortreißendstem Nachhall einer unerhörten Orchester-Beredsamkeit den ganzen Bruckner. Von Mozart erschienen die vier berühmten und einige der köstlichen kleinen, wenig bekannten, von Haydn eine leider nur sehr kleine Auswahl, etwa sechs. Auch bei diesen beiden Meistern, deren Tonkörper am Übergang zum Kammerorchester steht, lehnte Nikisch eine Verminderung seines riesigen Streichkörpers ab, dem er dafür trotz seiner Fülle die leichte Beweglichkeit und den feinen Duft solistischer Besetzung lieh; die langsamen Sätze waren Wunderwerke edler Zartheit, die letzten, zuweilen im Presto der Moderne genommen, schaumperlensprühende Bravourleistungen. Auch Schubert und Mendelssohn vertraten deren Standwerke; von deutschen Meistern zweiten Ranges erschienen mit je einem Werke Raff und Volkmann, dessen zweite Heimat Ungarn auch Nikischs Heimat ist, Gernsheim, Draeseke, Hans Huber, Goldmark, Klughardt. Von den Meistern des Fortschritts: Liszt mit beiden großen, Berlioz mit seinen dreien, Mahler mit einer ganzen Reihe, in der nur die Nummern 6 bis 8 fehlten. Den einstigen Kollegen vom Neuen Theater wußte Nikisch hier in kongenialer Weise den Hörern zu Herzen zu spielen. Unter den Ausländern ist hier an erster Stelle Tschaikowsky zu nennen, zu dessen immer wieder unvergleichlich prachtvoll und ergreifend unter Nikischs Stabe wirkender Pathétique, schon im 3. Konzert von ihm gespielt, die vierte, fünfte und „Manfred" Vorstufen bilden.

Hier wie auf dem verwandten Gebiet der Suite, Serenade, Sinfonischen Dichtung und der Variation brachte Nikisch neben der Wiederholung der Standwerke eine Auswahl aus dem zeitgenössischen deutschen und ausländischen Schaffen. Von Liszt erschien etwa die Hälfte seiner großen Zwölfzahl, von Strauß alles mit Ausnahme des Macbeth, auch diese beiden Meister in nicht zu überbietendem Glanz der Farbe. Zu den etwa 80 dieser nicht als Sinfonie oder Ouvertüre bezeichneten mehr- und einsätzigen Werke kommen außer den berühmten Ouvertüren und Vorspielen zu Bühnenwerken von Gluck, Wagner, Weber, denen Nikischs Stab den blendendsten Glanz verleiht, ferner nicht weniger als etwa 40 Schauspiel-, Konzertouvertüren, „Prologe", oder wie sich diese Vormusiken sonst nennen, darunter als die gewaltigst wiedergegebenen Beethovens Leonore 2 und 3, neben 4 andern des Meisters, Wagners Faust-Ouvertüre, ferner einige von Mendelssohn, die Schumanns zu Manfred, die beiden von Brahms.

In geringerer Ausdehnung kamen die Alt- und Vorklassiker zu Wort, immerhin von Bach die Suite in D, einige von dessen Brandenburgischen Konzerten, von Händel der Concerti grossi und der 12 Orgelkonzerte, Mozarts Serenaden. Die italienischen Altklassiker, wie Corelli, dirigierte Nikisch nach Art der Zeit vom Flügel aus und spielte die Generalbaßstimme mit prachtvoller rhythmischer Bestimmtheit und Klangabstufung. Von Konzerten mit Orchester sind neben Brahms' Doppel- und Beethovens Triplekonzert jene für Klavier, Violine, Cello in einer Auswahl der ersten älteren und neueren Meister von den Hauptmusikvölkern vertreten; von den früher gelegentlich von Künstlern des Orchesters gespielten, für ein Blasinstrument (Händel, Mozart, Weber), blieb noch die Flötensuite Bachs auf dem Spielplan.

Die Gesangsmusik unter Nikischs Leitung gipfelte in den jährlichen Choraufführungen, die außer dem jedesmaligen Abschluß mit Beethovens Neunter, und dessen Chorfantasie, der Faust-Sinfonie und Liszts Prometheuschören, eine Auswahl des älteren und neueren Schaffens brachten. Sie begannen mit Berlioz' „Faust", Bossis „Verlorenem Paradies", denen bald Liszts „Heilige Elisabeth" und der hochbedeutende, äußerst selten zu hörende „Saul" von Händel folgten. Bei den Liedvorträgen war Nikischs Begleitung am Flügel meist das höchste, manchmal das einzige künstlerische Moment. Wundervolles konnte man hier regelmäßig bei alten und neuen Meistern von seinem Spiel erwarten. Beim Auftreten irgendeiner konzertfremden Opernkraft nach seiner augenblicklichen Beschäftigung gefragt, hätte er manchmal mit vollem Recht zum Beispiel antworten können: Ich spiele Brahms; was mein Partner tut, weiß ich nicht. Auch in Opernbruchstücken für Singstimme mit Orchester war meist Nikisch der Träger des Geistigen. — Eine Kette unvergeßlicher großer Erinnerungen schlingt sich um seine Künstlerpersönlichkeit und den Hörerkreis der vormittägigen und abendlichen Gewandhauskonzerte.




1895
1920
ARTHUR NIKISCH
Fünfundzwanzig Jahre Gewandhausdirigent.
Nikisch's Geburtshaus.
E. HOENISCH PHOT.
LEIPZIG DITTRICHRING 13.

Neue Wege und Pflichten eines musikkundlichen Unterrichts an unseren höheren Schulen

Von Dr. Paul Bülow

Die folgenden Ausführungen möchten zu meinem im ersten Juni-Heft 1920 dieser Zeitschrift veröffentlichten Aufsatz „Musik und Schule" eine Ergänzung sein. Die dort gegebenen Anregungen zur Ausgestaltung und Berücksichtigung musikgeschichtlicher Unterweisung im Schulunterricht sollen hier näher ausgeführt werden.

Es muß mit allem Nachdruck bei der Verwirklichung der in Aussicht stehenden Schulreform die Berücksichtigung der Musikgeschichte im Rahmen der deutschkundlichen Fächer gefordert werden. Jetzt vor allem gilt es für die deutsche Schule, die rechten und ernstesten Kräfte zu einer wirkungsvollen erzieherischen Macht im Volksleben zusammenzufassen. Wir müssen uns bei dem Aufbau einer neudeutschen Erziehung vorherrschend von dem einen höheren Gedanken leiten lassen, der fernab allen Parteiwirrwesens steht und in dem ernsten Willen zur Aufrichtung einer innerlich gesunden, von hohen Edelzielen beseelten, tatfreudig am Gemeinwohl mitarbeitenden, deutschbewußten Volksgesamtheit gipfelt. Möge auch die Schule der Tatsache eingedenk bleiben, wie stets in der deutschen Vergangenheit zu Zeiten politischer und wirtschaftlicher Not und Verkümmerung die Musik eine Macht geblieben ist, die den deutschen Geist lebendig erhielt. Darüber sind herrliche Worte in Wagners Schrift „Was ist deutsch?" nachzulesen.

Aus dem kaum noch zu übersehenden Gewirr der Meinungen, Pläne und Vorschläge im gegenwärtigen Schulkampfe möchte ich bei den jetzt erfreulicherweise häufig erhobenen Forderungen einer weitergehenden Berücksichtigung der künstlerischen Erziehungsarbeit durch die Schule auf die Frage der musikkundlichen Unterweisung nach einer ganz bestimmten und bisher überhaupt noch nicht beachteten Richtung hin eingehen. Ich stelle dem Folgenden einen beherzigenswerten Ausspruch Schumanns voran, der ganz besonders für unsere Zeit zu gelten hat: „Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können." Ja, welches Ziel erstrebt denn Musik als Deutschkunde? Das Wesen der Musik ist Idealismus, und diese geistig-sittliche Kraft ist es, die unserm in seinem tiefsten Innern zerrütteten und entseelten Volkstum am meisten nottut. Da aber sei es die Musik, die ihm hilft in dem heißen Bemühen, wie es unter den Sturmzeichen unserer Tage, in dem erschütternden Endlicherwachen seine verlorene Seele, seine besten Innenkräfte wiedersucht. Ein reicher, ungehobener Schatz liegt in vergessenem Schacht verborgen und wartet auf das Geschlecht, das diese hehren Güter ans Tageslicht hebt und in die Seele des Volksganzen strahlen läßt. Wir meinen das Schrifttum unserer deutschen Musiker, wie es im Laufe von drei Jahrhunderten entstand und unserm Volke noch kaum bekannt ist. Für diesen Zweig der Pädagogik ist eine völlige Neuarbeit von Grund auf an nötig, und dennoch sind die Schwierigkeiten zur praktischen Durchführung nicht unüberwindlich. Die Kenntnis der Musikgeschichte ist für ein gerechtes, tiefer eindringendes Urteil über ältere und moderne Musikwerke eine Grundbedingung. Sie vermittelt reichste kulturgeschichtliche Kenntnisse von allgemeiner Bedeutung und vertieft somit aufs wertvollste den Bildungsgang unseres heranwachsenden Geschlechts. Das Rüstzeug dazu liegt in dem nur zu lange verkannten und unberücksichtigt gelassenen Schrifttum unserer deutschen Musiker. An der Spitze dieses musikalischen Kulturschatzes steht nach Bedeutung und Umfang zweifellos

Richard Wagner.

Sagt doch Nietzsche von Wagners Prosaschriften: „Ich kenne keine ästhetischen Schriften, welche so viel Licht brächten wie die Wagnerischen; was über die Geburt des Kunstwerks überhaupt zu erfahren ist, das ist aus ihnen zu erfahren." Allein aus Wagners Schriften ließe sich ein Schulbuch zusammenstellen, daß den Schülern in idealster Weise Deutschkunde vor Augen führte: Musik, Dichtkunst, bildende Kunst, Geschichte, Religion, Philosophie, Rassenfragen, Volkskundliches — alles würde hier zu finden sein. Tatmutige Begeisterung zu wecken, festen Willen und starkes Deutschbewußtsein zu stählen in den Herzen unserer Jugend — dafür kann eine Erscheinung wie Richard Wagner und ihr Werk ein packendes Vorbild sein. Von den für die Schule geeigneten Schriften nennen wir besonders die „Mitteilung an meine Freunde", „Was ist deutsch?", „Deutsche Kunst und deutsche Politik", „Über deutsches Musikwesen", „Oper und Drama" (in Auswahl) und die als Lesestoff in den mittleren Klassen sehr geeignete Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", sowie die für den Religionsunterricht der Oberklassen so wichtigen Aufsätze im X. Band der „Gesammelten Schriften", vor allem die tiefgründige Arbeit über „Religion und Kunst", deren Inhalt gegenwärtig wieder allergrößte Bedeutung er-

langt. Aus den Dichtungen Wagners darf im Inhalt unserer künftigen Lesebücher die Erläuterung des Lohengrin-Vorspiels und die Gralserzählung in ihrer vollständigen Fassung, König Heinrichs Anrede an die Brabanter, Hans Sachsens herrliche Schlußrede, Waltrautes Erzählung vom Göttersaal in Walhalla („Götterdämmerung"), Siegfried unter der Linde, sowie die bedeutsame Rede zur Grundlegungsfeier des Bayreuther Festspielhauses nicht mehr vergeblich gesucht werden! — Auch

E. T. A. Hoffmann,

dessen Einfluß auf die ersten schriftstellerischen Arbeiten Wagners ich in meinem Buche „Die Jugendschriften Richard Wagners (Leipzig 1917, Breitkopf & Härtel) darzulegen suchte, sollte nicht nur im literaturkundlichen Unterricht mehr gewürdigt, sondern auch als Musikschriftsteller von einzigartiger Bedeutung der Jugend bekannt werden. Als Meisterwerke der Erzählungskunst sind seine musikalischen Novellen „Ritter Gluck" und „Don Juan", „Die Fermate" und „Rat Krespel" zu rühmen. Sie sind ausgezeichnet durch feinsinnige Schilderung der musikalischen und literarischen Umwelt des ausgehenden 18. Jahrhunderts und bieten tiefe Offenbarungen wahrhaft genialer musikalischer Erkenntnis. In seinem Dialog „Der Dichter und der Komponist" erweist sich Hoffmann als Wegbahner Wagners. Wundervolle Aufsätze hat er der Kunst Bachs und Beethovens gewidmet. Für den Schulgebrauch möchte ich eine Auswahl der musikalischen Novellen, geeignete Stellen aus den Erläuterungen Beethovenscher Musik (z. B. der Musik zum „Egmont"!), sowie eine Zusammenstellung der wundervollen Aussprüche Hoffmanns über das Wesen der Musik vorschlagen. — Nur wenige kennen bisher

Robert Schumann

in seiner Eigenschaft als Schriftsteller. Aber es wäre aufrichtig zu wünschen, daß dieser liebenswürdige, kundige Interpret der musikalischen Kultur seiner und älterer Zeit auch mit seinen Schriften weithin bekannt würde und Schumannsche Denk- und Empfindungsweise über musikalische Kunst und Kultur mehr als bisher in die Kreise der Musikfreunde eindringe und dadurch zur Gesundung des musikalischen Lebens der Gegenwart beitragen könnte. Gerade Eines und für die Jugenderziehung besonders Wichtige zeichnet das Schrifttum Schumanns aus: die unerschöpfliche ethische Kraft der Musik wird immer wieder aufs neue von ihm betont. Wahrlich, unserer Jugend ein idealer Aufruf zur hohen Tat, am Gedeihen und Fortentwickeln wahrer Lebenskultur mitzuwirken. Die Vorzüge der Schriften Schumanns, die nicht allein in dem immer wieder anregenden Ideenreichtum, sondern auch in ihrer frischen, von sonnigem Humor erfüllten Individualität, dem lyrischen Stimmungsgehalt und dem immer neuen Wechsel der Form liegen, machen sie gerade für die Schulerziehung geeignet. Für Schulzwecke kommen außer den herrlichen Besprechungen der Schubertschen Kunst die Erzählung vom alten Hauptmann, die humorvolle Skizze „Der Stadt- und Kommunalmusikverein zu Kyritz", die Erinnerungen an eine Freundin, der Aufsatz „Das Leben des Dichters", sowie ausgewählte Stellen aus den zeitgeschichtlich wertvollen „Fragmenten aus Leipzig", den Aufsätzen über Liszt, dem Aufsatzzyklus „Der Davidsbündler" und aus den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" in Betracht. — Ebenso für

Karl Maria von Weber

sollte die Schule die hohe Ehrenpflicht übernehmen, das schriftstellerische Wirken dieses Meisters wieder bekannt zu machen. Wegen ihres hohen ethischen Gehalts haben seine Arbeiten gleich Schumanns Schriften einen großen erzieherischen Wert. Sie sind nicht nur ein Zeugnis für den scharfsinnigen Geist des großen Tonschöpfers, nicht nur ein reiches Abbild des damals herrschenden Zeitgeschmacks, sondern die ganze Persönlichkeit dieses edeldeutschen Künstlers lebt in ihnen. Er ist in seinem Schrifttum ein Vorkämpfer idealer Kunstauffassung, die Liebe zu einer tieferen und echt deutschen Kunst will er dem Publikum anerziehen. Er bekämpft das leere Modegetön und greift das wirklich Gute an, das ihm in jüngeren Talenten entgegentritt. Für die Schule kommen neben der entzückenden humoristischen und kulturgeschichtlich wertvollen Novelle „Der Schlammbeißer" vor allem die Fragmente aus Webers leider unvollendet gebliebenem autobiographischen Roman „Tonkünstlers Leben" in Betracht. Bei Besprechung des „Wallenstein" kann auf seine humorvolle, ins Musikalische gewandte Parodie der Kapuzinerpredigt hingewiesen werden, die sich im fünften Kapitel dieser Fragmente befindet. Eine Einführung in die Kulturbedeutung des Theaters könnte den Schülern sehr passend mit Webers Aufsatz „Anrede an das Publikum" (1817) gegeben werden. Die hier niedergelegten ästhetischen Ansichten über Kunsterziehung und künstlerischen Beruf haben noch heute ihren Wert. — Das einzigartige geistige Kapital aus den Schriften

Franz Liszts

ist bisher so gut wie überhaupt nicht für die Allgemeinheit verwertet worden. Auch diese Arbeiten liefern einen gewichtigen Beitrag zur Kunstpflege der Gegenwart und Zukunft. Sie enthalten für die deutschkundliche Erziehungsarbeit außerordentlich beachtenswerte Stellen, die in unsern pädagogischen Lehrbüchern einen Ehrenplatz einnehmen müßten. Die von Liszt ausgesprochenen Gedanken

einer idealistischen Kunstauffassung müßten gerade unsern Zeitgenossen zur Reinerhaltung unseres deutschen Kunstlebens nahegebracht werden. Wer hat unsere heranwachsende und ältere Generation auf Schriften Liszts wie seinen Aufsatz „Zur Stellung der Künstler" und seine Schriftenreihe „Essays" sowie die „Reisebriefe eines Bakkalaureus der Tonkunst" hingewiesen? Wie herrlich weit hätten wir's gebracht, wenn diese Lebens- und Kunstauffassung unser öffentliches Musikleben beherrschte! Wer kennt die großartigen Aufsätze Liszts über „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer" und „Rheingold", über die Wagner selbst in seinen Briefen mit größter Bewunderung und Anerkennung spricht. Auch der heutige Leser, dem diese Werke vertraut sind, wird hingerissen von dem tiefen Gehalt und der Schönheit der Gedanken Liszts. Für unsere Jugend ist auch bei ihm wieder der ethische Gehalt seiner Schriften neben ihrer allgemein künstlerisch-kulturellen Bedeutung hervorzuheben. Die Selbstlosigkeit dieses Künstlers, die Treue seinem Ideal gegenüber und das tatmutige Verfechten seiner Überzeugung — ein leuchtendes Vorbild echt deutschen Mannestums. Für den Deutschunterricht ist ein Quell herrlicher Belehrung in dem Thema Liszt—Goethe—Weimar zu finden. Hierfür ist neben Liszts großer Abhandlung über die Goethe-Stiftung hinzuweisen auf seine eindrucksvolle Beschreibung des Rietschelschen Goethe-Schiller-Denkmals in Weimar, die im deutschen Unterricht bei Besprechung der großen Weimarer Dichterzeit zu berücksichtigen wäre. Das herrliche Meisterwerk läßt Liszt in einzig wundervoller Schilderung vor unsern Augen erstehen. Arthur Prüfer hat das Verdienst, dieselbe mit einer erläuternden Einleitung in einem Neudruck (Wunderhorn-Verlag, München 1917) weiteren Kreisen wieder zugänglich gemacht zu haben. Eine Schulausgabe steht noch aus! — Eine Wiederbelebung der Schriften von

Peter Cornelius

heißt wirklich kostbare Edelsteine aus dem Schaffen eines tiefgemütvollen und von sonniger Frohlaune erfüllten Künstlers ans Tageslicht heben. Auch in seinen schriftstellerischen Arbeiten tritt uns der Schöpfer des „Barbier von Bagdad" als eine immer aufs neue anregende und aus der Fülle reichen Geistes schöpfenden und willig spendenden Persönlichkeit entgegen. Für die Schule könnte eine wertvolle Ausbeute seines Schrifttums geschehen: seine Autobiographie, der liebenswürdige Lortzing-Aufsatz, die Aufsätze über Weimar und Liszts Heilige Elisabeth werden unsern Schülern edelste Gemütsbildung und zeitgeschichtlich wertvolle Kenntnisse vermitteln. Seine Aufsätze über Wagners „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Meistersinger", sowie sein letzter Aufsatz „Deutsche Kunst und Richard Wagner" gehören zum besten, was überhaupt über den Bayreuther Meister geschrieben worden ist. —

Welch eine Fülle geistigen Edelgutes harrt der Wiederbelebung! Wir haben uns auf die Meister des 19. Jahrhunderts beschränken müssen, wollen aber darauf hinweisen, daß Kuhnaus „Musikalischer Quacksalber" und Mathesons sowie anderer deutscher Musiker Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts für den Literaturunterricht dieser Zeit wertvolle Belege bieten könnte. Für die Gegenwart wären etwa H. Wolfs, Pfitzners und Söhles Schriften zu berücksichtigen. Wie für Dichtungen aus alter und neuer Zeit wäre wohl auch eine Reihe musikgeschichtlicher Literatur aufzustellen und in geeigneten Ausgaben im Schulunterricht einzuführen. Dabei könnten sowohl einzelne Perioden zusammengefaßt werden, als auch die bedeutenden Vertreter des musikalischen Zeitalters im besonderen zu Worte kommen. Die Berücksichtigung musikgeschichtlichen Stoffes in unsern Lesebüchern ist für alle Stufen eine nicht mehr zu umgehende Notwendigkeit geworden. Unsern Erziehern und Verlegern deutschkundlicher Unterrichtswerke ist somit die Aufgabe und Wichtigkeit eines hohen Kulturwerkes im Dienste des deutschen Wesens gezeigt. Möge es zum Segen unserer Jugend bald der Vollendung entgegenreifen!

Eine Erinnerung an Jenny Lind

Zu ihrem 100. Geburtstag am 6. Oktober 1920

Von Mathilde von Leinburg

Eine schwedische Tageszeitung erließ vor einiger Zeit an die ältesten ihrer Leser einen Aufruf um persönliche Erinnerungen aus ihrer Jugend an berühmte Schweden. Unter den Einsendungen befand sich auch eine Erinnerung an Jenny Lind. Diese kleine Erzählung zeigt so recht die Macht der „Schwedischen Nachtigall" selbst auf die einfachsten Leute und die gewaltige Verehrung, welche die Schweden für ihre große Landsmännin hegen. Die Einsenderin erzählt diese Episode als die „liebste Kindheitserinnerung" ihrer Mutter.

„Meine Mutter wuchs in einem Pfarrhause von altem Schlage, liebenswürdig und gemütlich, auf, im Probsthofe Björklinge in Uppland. Unter andern, die dieses Heim bewohnten, war auch eine Mamsell Marie Fundin, eine feine, gebildete Dame,

die beim Theater angestellt und sich für einige Zeit in Björklinge eingemietet hatte. Sie war eine Freundin von Jenny Lind. Diese kam einmal, ihre Freundin im Probsthofe zu begrüßen. Natürlich gab es da auch Musik, und der weltberühmte Gast ließ seine wundervolle Stimme hören.

Im Probsthofe wohnte auch die alte Mutter meines Großvaters, des Probstes, eine einfache Bauernfrau, aber eine Bauernfrau von der richtigen Sorte: würdig und still. Die Greisin befand sich ebenfalls unter der kleinen Zuhörerschar, die sich um Großmutters Klavier versammelt hatte. Wenn ich will, kann ich sie noch heute sehen, wie man sie mir beschrieb: — in ihrem Winkel sitzend, in die Nationaltracht gekleidet, mit der Haube, die damals noch getragen wurde, und mit im Schoß gefalteten Händen.

Jenny Lind singt! — — —



Jenny Lind

Da begann eine große helle Träne nach der andern über die Wangen der Greisin zu rinnen, leise, ganz leise. — Der Gesang verstummte plötzlich, und Jenny Lind sprang vom Klavier auf, eilte zu der Alten hin, umarmte sie zärtlich und impulsiv und sagte mit vor Rührung bebender Stimme: ‚Das war wahrhaftig eine schöne Huldigung!' Vielleicht freute sie diese mehr, als wenn die elegante Welt mit ohrenbetäubendem Händeklatschen ihr ihre Bewunderung in den Opernhäusern und Riesenkonzerten der Großstädte bezeigte.

Wenn später ungeschickte Finger das alte Klavier in Björklinge traktierten, oder überlegene Jugend sich das eine oder andere Wort über dessen Gebrechlichkeit entschlüpfen ließ, unterbrach Großmutter sie dann mit ihrem würdigen Ernst:

‚Schweigt! Auf diesem Klavier hat Jenny Lind gespielt!' "

Ein stiller Musikant

(Fortsetzung)

Von Theodor Storm

Er hatte meine beiden Hände ergriffen; seine blassen Wangen waren leicht gerötet. — „Ich wohnte damals bei einem Buchbindermeister," begann er wieder, „der nebenbei ein kleines Antiquariat betrieb; oh, manches liebe Büchlein ist damals in meine Bibliothek gewandert! Wer mich aber auslachte, wenn ich mit solch einem Scharteklein wie mit einem kostbaren Raube nach meinem Zimmer hinaufstolperte, das war die eigene Tochter meines Antiquars; sie trug den schönen Namen ‚Anna'; aber sie hielt nicht viel von Büchern. Desto lieber sang sie; Volkslieder und Opernarien — Gott weiß, woher ihre jungen Ohren das alles aufgefangen hatten! Und eine Stimme war das! Signora ‚Katerina', die im selben Hause ein Mansardenstübchen innehatte, war in stetiger Entrüstung, daß dieser ‚Kindskopf' sich nicht von ihr wollte in die Schule nehmen lassen. ‚Monsieur Valentin!' rief sie einmal, als die Anna nach einer langen Ermahnung lachend vor ihr stand; ‚sehen Sie dieses Mädchen! Sie hat das Glück im Hause, aber sie stößt es mit ihren kleinen Füßen von sich, und dann — ja, ja, Kindchen; unversehens kommt das Alter! Wie ich hier vor Ihnen stehe, ich hätte Fürsten und Exzellenzen heiraten können!'

‚Und ich', sagte der Kindskopf, ‚kann noch einen Prinzen heiraten; und ich tu's gewiß, wenn er erst in seiner goldenen Kutsche vorgefahren kommt! Aber, Signora, können Sie mir d a s nachmachen?' — Und nun sang sie mit der unglaublichsten Zungenfertigkeit eines jener aus sinnlosen Silben zusammengefügten Reimgesetze; vor- und rückwärts, hinauf und hinunter. ‚Sehen Sie, Signora, das sind Naturgaben!'

Die alte Kunstsängerin würdigte sie auf solchen Übermut meist keiner Antwort; auch jetzt wickelte sie sich schweigend in ihren roten Schal, den sie selbst im Hause nie von ihren Schultern ließ, und stieg mit würdevoll erhobener Nase nach ihrem Mansardenstübchen hinauf.

Als sie fort war, legte Ännchen die Hände auf den Rücken, und so vor mir stehend wie ein Vogel auf dem Zweige, hub sie aufs neue an zu singen. ‚Schwäbische, bayrische Dirndel, juchhe!' Gleich einer Leuchtkugel stieg das Juchhe in die Luft! — Dann sah sie mich mit ihren braunen Augen an und fragte treuherzig: ‚Das ist aber doch schön? Nicht wahr, Herr Valentin?'

Wir befanden uns auf meiner Stube, wohin Ännchen mir immer mein Abendbrot heraufbrachte. Ich hatte mich ans Klavier gesetzt. ‚Singen Sie weiter, Ännchen!' sagte ich; und so, während ich eine einfache Begleitung spielte, sang sie das Lied zu Ende, und dann ein zweites, ein drittes, und ich weiß nicht, wie viele ihrer hübschen und törichten Lieder noch. Ich weiß nur, mir war unsäglich wohl dabei. — ‚Nein, wie ist's nur menschenmöglich,' rief das liebe Kind; ‚kennen Sie denn alle meine Lieder? Aber wissen Sie was, Herr Valentin? Das hat durchs ganze Haus geschallt! Die Signora Katerina sitzt gewiß droben ganz in ihren Schal verwickelt!'

— — Seit jenem Tage gab es in Ännchens Kopfe keine musikalische Unmöglichkeit mehr für mich; ja, allmählich bestrickte auch mich selbst die einfältige Bewunderung und machte mich ganz zuversichtlich; einmal, da sie eben von mir gegangen war, setzte ich mich sogar hin und berechnete eifrig meine Vermögensumstände. Was soll ich's Ihnen lang erzählen! Das Mädchen, der Kindskopf, spukte mir plötzlich durch alle meine Gedanken. Aber — da kamen die Liedertafeln in die Mode!"

„Die Liedertafeln?" fragte ich verwundert, benutzte aber zugleich die Pause, um das Glas meines Freundes wiederum aus dem belebenden Quell zu füllen, den ich vor uns über dem blauen Flämmchen glühend erhielt.

„Leider, die Liedertafeln!" wiederholte er, indem er heftig an seiner Pfeife sog und große Dampfringe vor sich hinstieß. „Sie sind mir niemals recht gewesen, der ewige Männergesang! Es ist, als ob ich jahraus, jahrein nur immer in den unteren Oktaven spielen wollte! Auch war gar bald der Geruch der Bierbank von ihnen unzertrennlich. — Gleichwohl konnte ich nicht umhin, die mir angetragene Direktion der neuen Liedertafel zu übernehmen. Es war eine bunte Gesellschaft: Handwerker, Kaufleute, Beamte; sogar ein Nachtwächter, der ein ordentlicher Mann und ein außerordentlicher Bassist war, wurde aufgenommen. Und das mit Recht; denn die Kunst scheint mir so heilig, daß die Erdenunterschiede in ihr keine Geltung haben können. — —

— Ich muß sagen, daß die Übungen derzeit mit Ernst und Eifer vor sich gingen; während die eine Stimme geübt wurde, standen die anderen nicht zu schwatzen, sondern hatten hübsch das Buch vor der Nase und buchstabierten in Gedanken ihre Stimme mit. Solcherweise hatten wir denn auch schon zwei unserer Winterkonzerte glücklich hinter uns; da, einige Tage vor dem dritten, erkrankte der Haupttenorsänger — ein weißer Rabe mit dem hohen b — ohne den mehrere mühsam eingeübte Nummern ganz unmöglich wurden.

Ich ging umher und sann, wie die Lücken auszufüllen seien; aber Ännchen hatte längst für mich beschlossen: ‚Lassen Sie Ihr Klavier in den Saal tragen und spielen Sie selber etwas! Was wollen Sie Ihre schöne Musik immer nur an mich dummes Ding und da droben an unsere alte Kunstfigur verschwenden!'

Ich drohte ihr zwar mit dem Finger; aber es wurde dennoch so, wie sie es wollte.

Zu meinem Vortrage hatte ich mir die Mozartsche Phantasiesonate gewählt, die damals noch nicht so von allen Musikschülern abgeleiert war. Morgens vor und abends nach meinen Unterrichtsstunden saß ich eifrig übend am Klavier; und wenn ich so allein mich in das Werk vertiefte, war mir mitunter, als nicke mir der große Meister zu, und ich hörte ordentlich seine Stimme: ‚Schon recht, schon recht, lieber Valentin! So hab ich mir's gedacht, ganz gerade so!' — — Einmal, da ich eben das Adagio geschlossen hatte, stand plötzlich die Signora Katerina in der offenen Stubentür und lachte gläsern mit ihrer zerbrochenen Sopranstimme, was mir damals höchst abscheulich klang; aber sie behauptete, noch immer lachend, ich habe selber und gar laut und andachtsvoll jene ermutigenden Worte ausgerufen. Dann wieder klopfte sie mir die Wangen mit ihrer vollberingten mageren Hand. ‚Nun, nun, caro amico,' sagte sie, ‚der große Meister selbst ist nicht mehr da; aber seine Schülerin ist zugegen gewesen, und die ruft: bravo bravissimo! Aber jetzt auch da capo! Wir werden einiges zu bemerken haben!'

Und jetzt, während ich das Adagio wiederholte, stand sie, leise Winke und Worte gebend, hinter meinem Stuhl; Sie glauben nicht, was für Musik in dieser alten Seele steckte! — — Und dennoch hatten fast alle Mühe, das Lachen zu verbeißen, wenn einmal in anderer Gegenwart die Wut des Gesanges sie befiel. Nur mich wandelte nie dergleichen an; mich erfüllte diese Wirkung, die sie mit all ihrer Kunst nur noch allein hervorzubringen vermochte — ich kann nicht sagen, mit Erbarmen denn dessen bedurfte sie nicht — als vielmehr mit einem unerklärlichen Gefühl des Schreckens; fast als sei ich es selber, der dadurch preisgegeben wurde. — Sie freilich ahnte nichts von alledem; stolz wie eine Königin, mit ihrem roten Kaschmirschale sich drapierend, stellte sie sich in die Mitte des Zimmers und schmetterte ihre großen Arien herunter. Ja, ich muß gestehen, wenn wir beide allein waren, so hörte auch ich, in meinem Trieb zu lernen, mehr ihre Seele als ihre Kehle singen;

denn was sie ausdrücken wollte, und was ich bald genug herauszuhören verstand, schien mir fast immer das Rechte.

Und so saß ich auch jetzt am Vorabend des Konzertes als ihr gehorsamer und aufmerkender Schüler am Klavier; es störte mich selbst nicht, als ich draußen kleine bekannte Tritte die Treppe heraufkommen hörte; ja, ich sah nur kaum die strenge Handbewegung der Signora, mit der das leise eintretende Ännchen an die Tür verwiesen wurde. — Aber wie hergezogen war sie allmählich näher gekommen, und bald, beide Arme in ihr Schürzchen gewickelt, lehnte sie neben mir auf dem Klavier, und ich fühlte, wie sie mich mit ihren großen braunen Augen unverwandt betrachtete. Ich spielte voll Begeisterung weiter. Als ich zu Ende war, stieß Ännchen einen tiefen Seufzer aus. ‚Das war schön!' sagte sie. ‚Mein Gott, Herr Valentin, was können Sie doch spielen!' — Die Signora legte wie segnend die beringte Hand auf meinen Kopf. „Mein Lieber, Sie werden einen schönen Sukzeß erringen!" Und im selben Augenblicke fühlte ich auch eine Pfefferminzpastille zwischen meinen Zähnen.

Sie hatten gut reden: ein harmloses Kind, das im Bewundern seine Freude fand, die alte musikalische Seele, die mir studieren half, dann noch Ännchens Wachtelhund, der kleine schwarzgefleckte Polly, der, wie ich jetzt bemerkte, mäuschenstill auf der Türschwelle gesessen hatte — das war ein Publikum, wie ich es brauchen konnte. — Aber später, vor all den fremden Menschen!

Freilich eine Beruhigung hatte ich: der berühmte Orgelspieler, den man zur Prüfung der neuen Kirchenorgel herberufen hatte, sollte erst am Tage nach dem Konzert eintreffen; ja, ich will es nur gestehen, ich selber hatte eine kleine List gebraucht, um die Dinge so zu schieben.

— — Etwas beklommener als sonst betrat ich am anderen Abend unseren Konzertsaal; er war so gedrängt voll, daß selbst einzelne Damen nicht zum Sitzen gelangen konnten. Aber die Gesänge, mit denen wir nun den Anfang machten, gingen bescheidenen Ansprüchen nach vortrefflich; denn war auch unser Tenor geschwächt, so besaßen wir immerhin noch Kräfte, um die mancher große Verein uns hätte beneiden können; schon der Nachtwächter und unser dicker Schulrektor waren ein paar Füllebässe, die in alle Ritzen quollen, welche die dünneren Stimmen offen gelassen hatten. Es wurde lebhaft applaudiert; das singende und das hörende Städtchen waren im besten Einverständnis.

So rückte denn das Programm allmählich bis zur Phantasiesonate vor. Der Beifall nach Ludwig Bergers schönem Liede ‚Als der Sandwirt von Passeier' verhallte eben, als ich mich ans Klavier setzte; und eine erwartungsvolle Stille war eingetreten. Mit ein paar tiefen Atemzügen schlug ich die Noten auf; dann warf ich darüberhin einen flüchtigen Blick in den Saal; aber die vielen Gesichter, die mich alle anstarrten, übten eine Art von Schrecken auf mich aus. Da zum Glück entdeckte ich auch Ännchens braune Augen, die groß und freudig zu mir hinblickten; und im selben Augenblick hatte das vielköpfige Ungeheuer sich in ein mir hold geneigtes Wesen umgewandelt. Mutig schlug ich ein paar Akkordfolgen an, um den Beginn meines Spieles anzukündigen; und dann: ‚O heiliger Meister, ich will sie ihnen schon ans Herz legen, deine goldenen Töne! Alle, alle sollen durch dich selig werden!' So flog es durch mich hin; und ich begann meinen Mozart, das Adagio zuerst. — — Ich glaube wirklich, ich habe damals gut gespielt; denn mich erfüllte nichts als die Schönheit des Werkes und der begeisterte Drang, die Freude des Verständnisses auch anderen mitzuteilen; meine alte Meisterin hätte mich gelobt, so denke ich noch jetzt; aber sie besuchte niemals eine öffentliche Aufführung.

Schon war ich auf der letzten Seite des Andantino, als hier und da ein Flüstern aus dem Saale mir zwischen meine Töne drang. Ich erschrak; sie hörten nicht! Das lag an mir; am Mozart konnte es nicht liegen! — — Mit einem Gefühl von Unbehagen begann ich das Allegro der Sonate; um so mehr, da ich eine Stelle im zweiten Teile besonders hatte üben müssen. Aber ich beruhigte mich; es gab ja Menschen, denen nur Trompetenmusik verständlich war; was gingen sie mich an! Nur eines störte mich; der dicke Schulrektor war während meines Spieles mir immer näher auf den Leib gerückt. Er konnte allerlei böse Absichten hegen: er wollte vielleicht die Lichter putzen, wobei die große messingene Lichtschere auf die Tasten fallen konnte, oder gar mir die Notenblätter umwenden, was ich durchaus von keinem anderen leiden konnte! Ich eilte mich, die zweite Blattseite herunterzuspielen, damit nur seine dicke Hand mir nicht zu früh in meine Noten griffe. Das half; der Rektor blieb wie gebannt auf seinem Platze stehen; schon hatte ich umgeschlagen und spielte ganz mutig auf die heikle Stelle los; — da hörte ich unten die Tür des Saales knarren und konnte nicht umhin, zu sehen, wie überall die Köpfe sich nach rückwärts wandten. Wieder wurde geflüstert, und mehr noch als zuvor: — ich wußte nicht weshalb, aber der Atem stand mir still. Da hörte ich neben mir ganz deutlich eine Stimme sagen: ‚Aber ich dachte, er käme erst morgen; wie hübsch, daß er heut schon da ist!' — Er war also dennoch angekommen! — Es war ein betäubender Schlag, der mich getroffen hatte. — ‚Was konnte ich dem Manne, dem großen Künstler, mit meinem Spiel noch bringen! — Wo dort unten im Saale mochte jetzt er stehen oder sitzen? — Aus

all den Hunderten von Gesichtern starrten mich seine Augen an; und nun — ich fühlte es — neigte er das Ohr, um jeden meiner Töne aufzufangen. Eine wahre Jagd von Angstgedanken raste durch meinen Kopf; noch ein paar Takte versuchten es meine plötzlich wie gelähmten Finger; dann überfiel mich eine ratlose Gleichgültigkeit, zugleich eine seltsame Entrückung in längst vergangene Zustände. Mir war auf einmal, als stehe das Klavier auf seinem alten Platz im elterlichen Wohnzimmer; auch mein Vater stand plötzlich neben mir; und statt in die Tasten griff ich nach seiner Schattenhand.

Was weiter geschah, weiß ich kaum. Als ich mich wieder auf mich selbst besann, saß ich auf einem Stuhl in dem hinter dem Podium des Saales befindlichen Zimmer, in dem wir unsere Oberkleider abzulegen pflegten. Ich sei krank geworden — so war mir, als hätte ich drinnen noch gesagt.

Ein Licht mit langer Schnuppe brannte auf dem Tische; die matt erleuchteten Wände des Zimmers, die vielen dunklen Kleider, die überall umherlagen: es sah recht öde aus. — So hatte ich einst als Knabe gesessen, nur nicht so ganz vernichtet; auch fühlte ich, daß jetzt meine Augen trocken waren und niemand pochte an, der mich zu meinem Vater schicken wollte. Ich war ja jetzt ein Mann — — ‚Mein armer, lieber Junge!‘ — — wie lange war er tot, der diese Worte einst gesprochen hatte!

Da drang aus dem Saale drüben ein wirres Stimmgetöse zu mir her. — Ich weiß nicht, hatte ich es vorhin nur nicht gehört, oder war es eben erst hervorgebrochen; aber wie jähes Entsetzen fiel es mich an; es jagte mich aus dem Zimmer, aus dem Hause. Barhaupt, ohne Mantel rannte ich auf die Straße hinaus und weiter, ohne umzusehen, durch das Tor ins Freie. Der Stadt zunächst standen alte Lindenalleen; dann kam die breite, wüste Landstraße. Ich wanderte immer weiter, ohne Zweck, ohne Gedanken; nur die Angst vor der Welt, vor den Menschen fieberte mir im Gehirn.

Weit hinter der Stadt führte die Straße über eine Anhöhe, die nach der einen Seite jählings in die Tiefe schoß. Unten ging ein reißendes Wasser; es rauschte fortwährend neben mir dahin. Ich weiß noch wohl, im Osten stand die schmale Mondsichel; sie leuchtete nicht, aber sie zeichnete sich scharf auf dem dunklen Nachthimmel ab; es war fast finster auf der Erde. — Als ich den höchsten Punkt erreicht hatte, bemerkte ich einen großen Feldstein, der dort oberhalb des Wassers unter einem Baum lag; ich wußte nicht weshalb, aber ich setzte mich darauf. Es war noch früh im März; die Zweige über mir waren noch nackt und schlugen im Nachtwind aneinander; dann und wann fielen Tropfen in mein Haar und rieselten kühl über mein Gesicht. Aber hinter mir in der Tiefe rauschte das Wasser, unaufhörlich, eintönig, zum Schlaf verlockend wie ein Wiegenlied.

Ich hatte den Kopf gegen den feuchten Stamm gelehnt und lauschte der verführerischen Melodie der Wellen. Ja, dachte ich, ‚schlafen! Wer nur schlafen dürfte! — Und wie Stimmen tauchte es auf und rief zu mir empor: ‚Ach, unten, da unten die kühle Ruh!‘ Immer bestrickender in Schuberts süßen, schwermütigen Tönen drang es mir ans Herz. — Da hörte ich Schritte aus der Ferne, und plötzlich, wie wach geworden, sprang ich auf. Ich
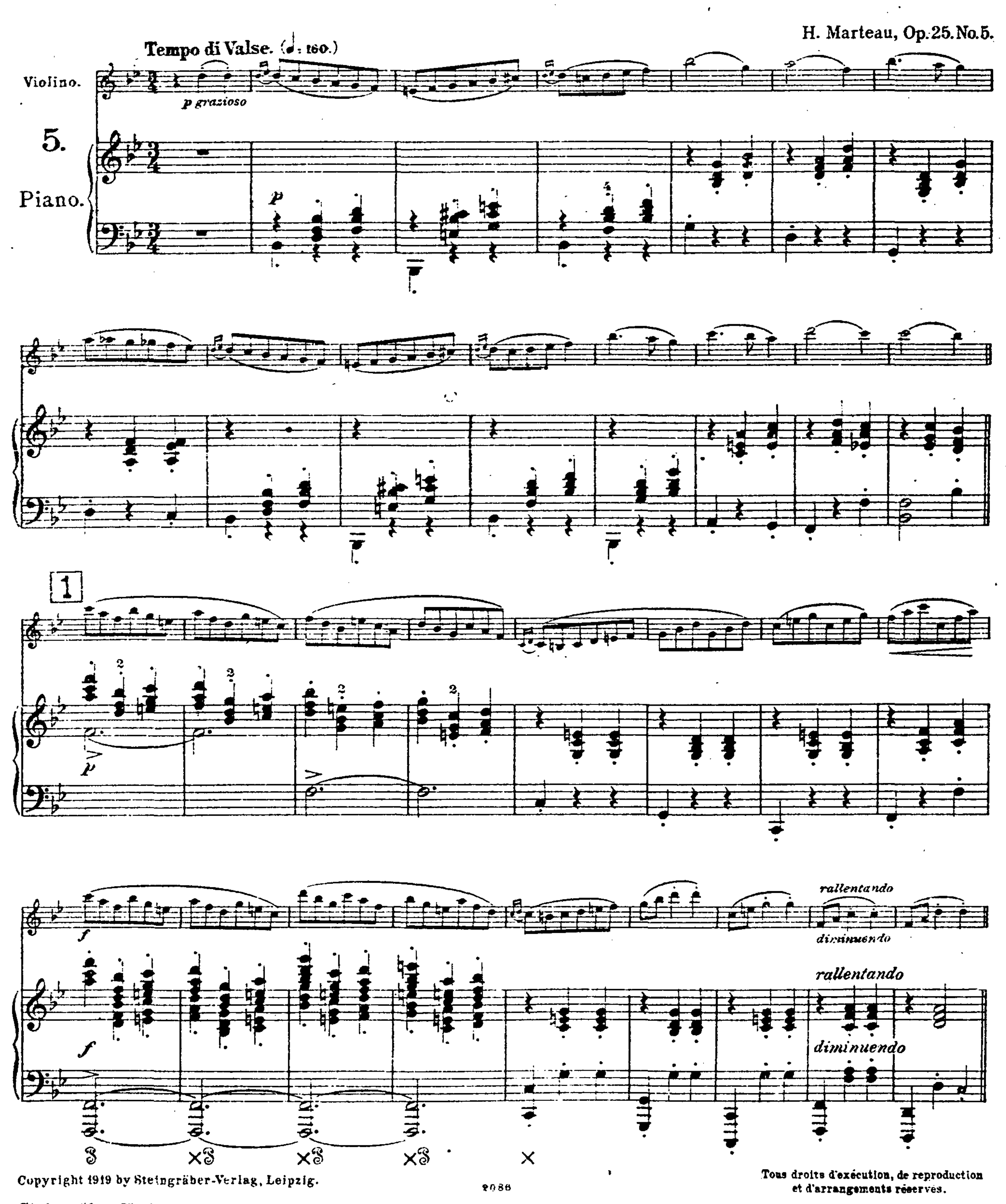


der bekannte Violinmeister (jetzt schwedischer Staatsangehöriger) hat Anfang September in Plauen und Hof zu Gunsten der Pensionskassen der dortigen Orchester gespielt. Mitte Januar wird Marteaus Oper „Meister Schwalbe“ — Text von R. Batka zur Uraufführung gelangen. Bei dieser Gelegenheit finden noch weitere Aufführungen von Werken Marteaus statt; u. a. sein neues Violinkonzert, ein Streichquartett und eine Serenade für Blasinstrumente.

Z. f. M.
Beilage 8
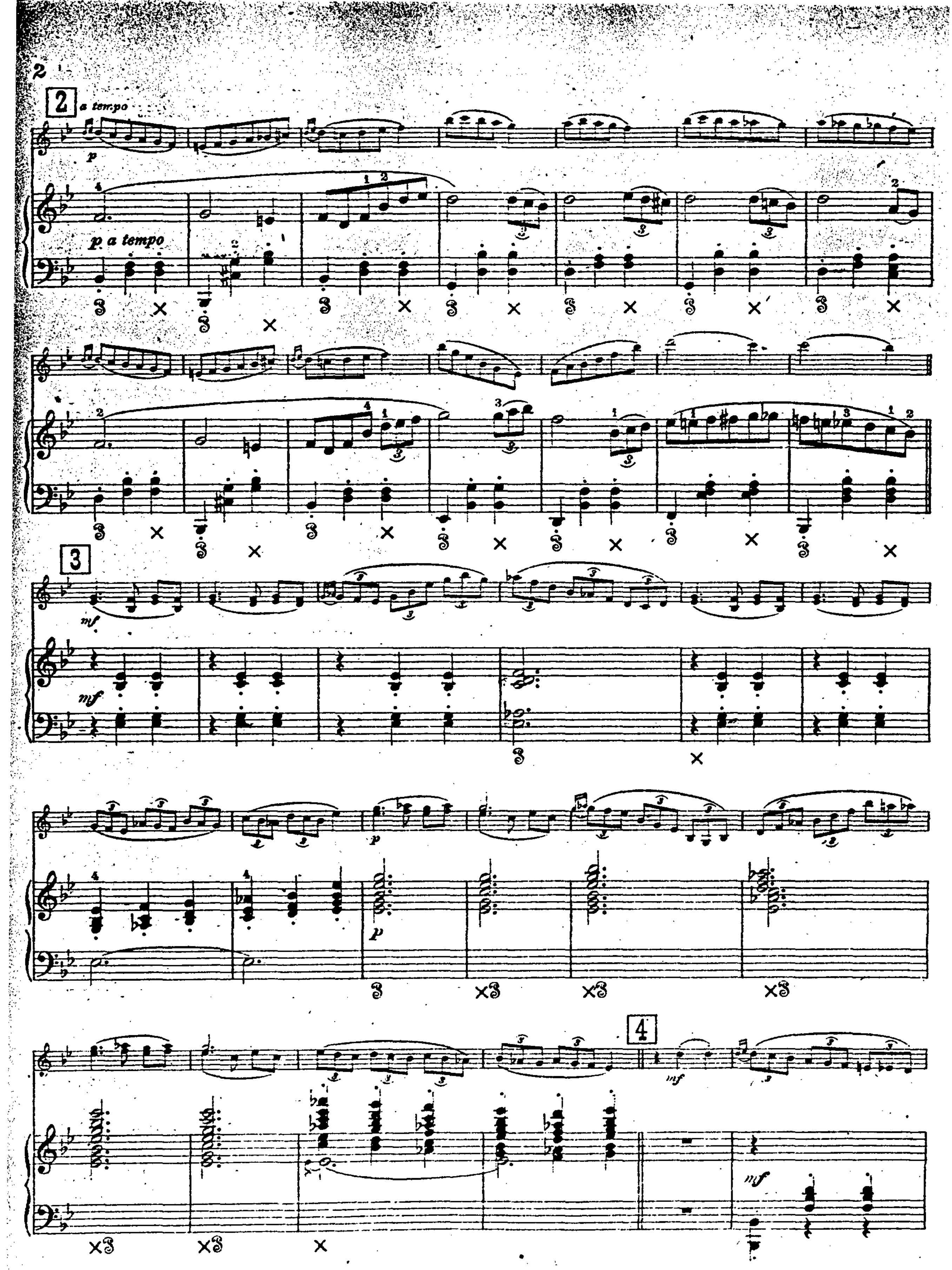
Valse.
Etude de la 2e position.

Walzer.
Studie der 2. Lage.
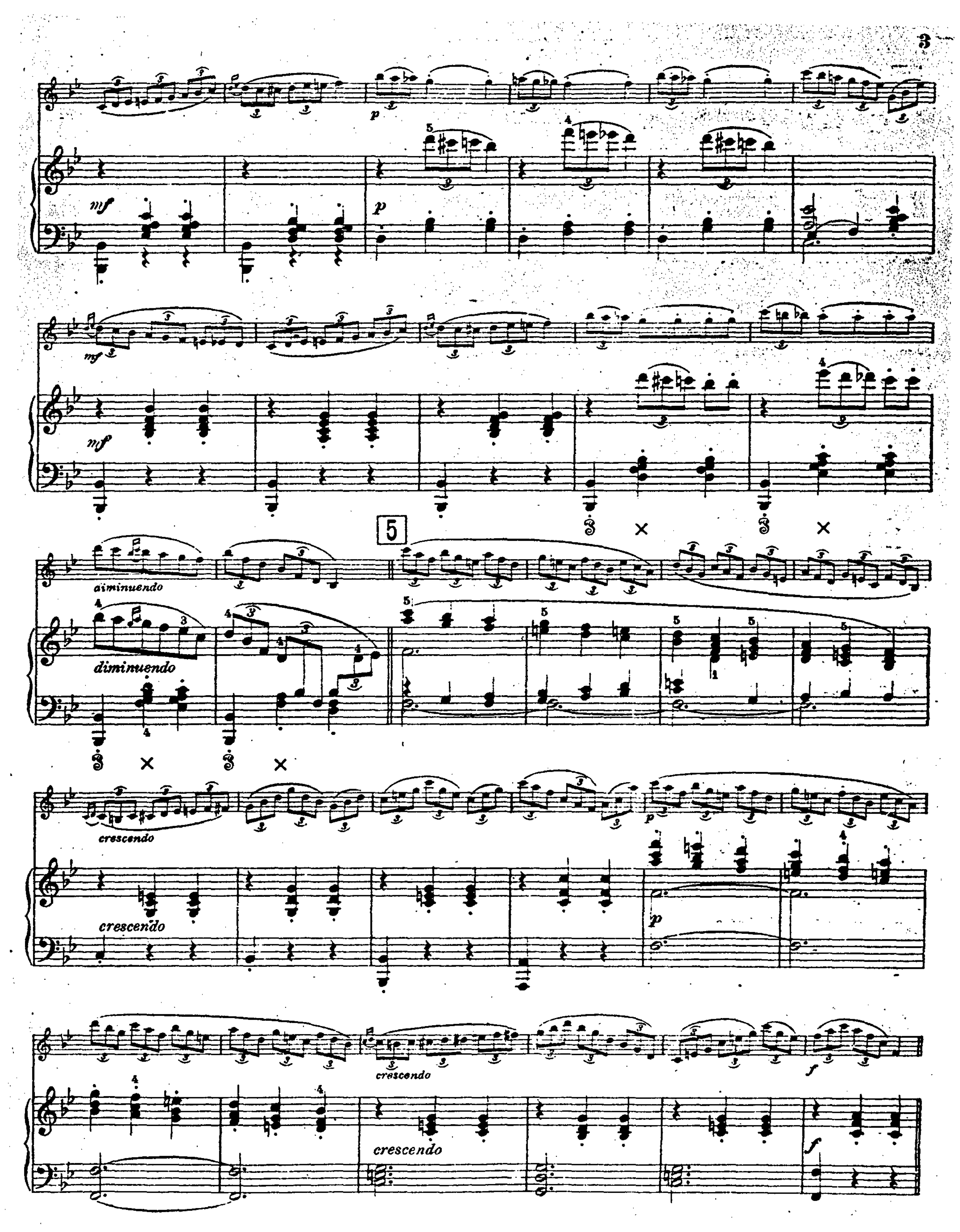
H. Marteau, Op. 25. No. 5.
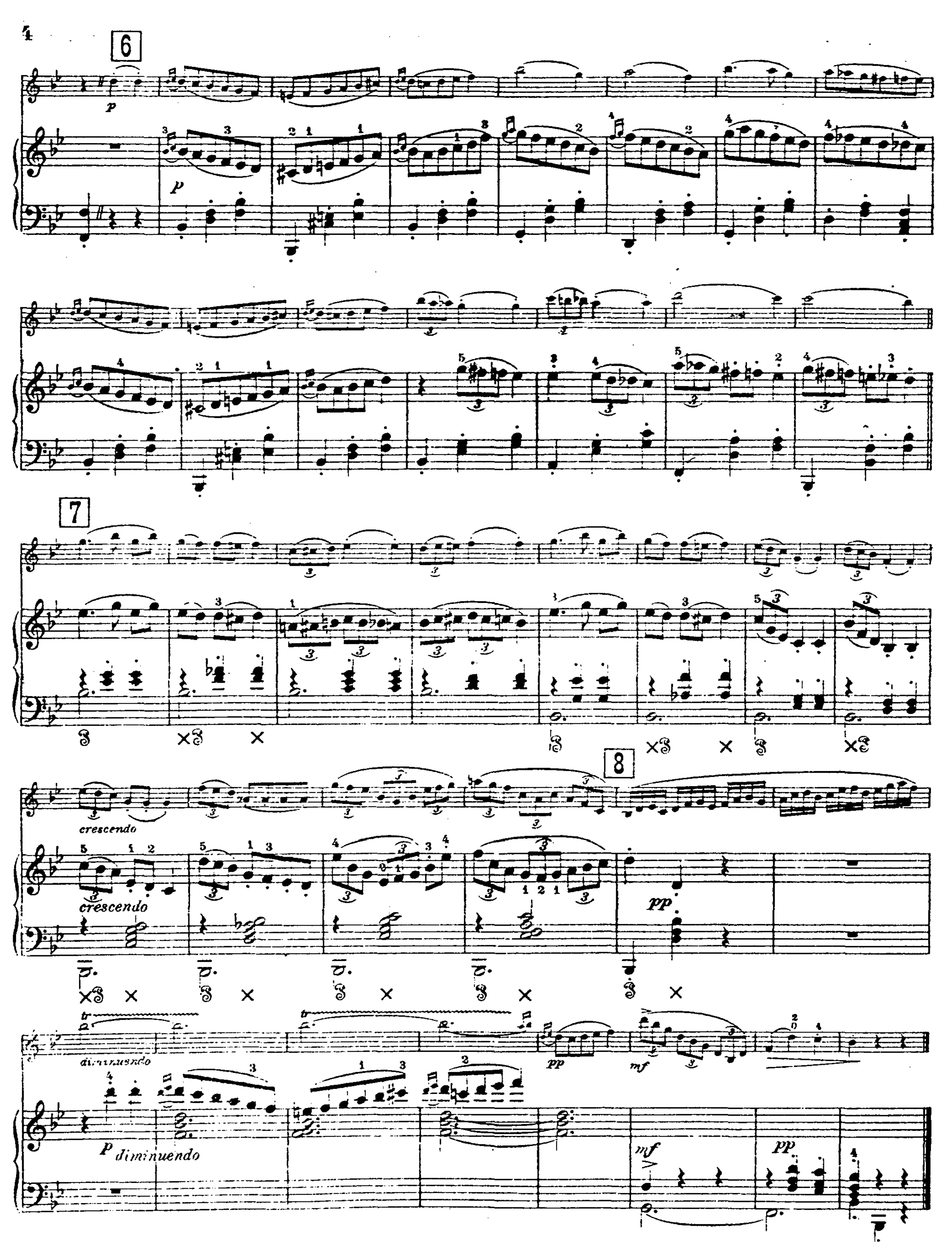


Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".



2
a tempo
p
p a tempo
3
mf
mf
p
p
4
mf
mf


diminuendo
diminuendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo


6
p
7
crescendo
crescendo
8
pp
diminuendo
p diminuendo
pp
mf
mf
pp

war ja nicht jener lyrische Müllergesell des Schubertschen Gesanges, ich war eines tüchtigen, praktischen Mannes Sohn; an so etwas durfte ich auch jetzt nicht denken!

Und immer näher von der Gegend der Stadt her kamen die Schritte auf mich zu; daneben erkannte ich noch andere trippelnde wie von einem kleinen Hunde. Ich zweifelte nicht mehr, sie war es, ihr kleiner Wachtelhund begleitete sie; es gab noch eine Menschenseele, die mich nicht vergessen hatte! Das Herz schlug mir in den Hals hinauf; ich weiß nicht, war's vor Freude oder war's die Angst, daß ich mich dennoch täuschen könne. Aber da kam schon aus dem Dunkel wie ein Lichtstrahl ihre liebe Stimme: ‚Herr Valentin! Sind Sie es denn, Herr Valentin?'

Und beschämt erwiderte ich: ‚Ja, Ännchen, ich bin es freilich! — Wie kommen Sie hierher?'

Sie stand schon vor mir und legte die Hand auf meinen Arm. ‚Ich — ich habe in der Stadt gefragt; man hatte Sie aus dem Tore gehen sehen.'

‚Aber das ist kein Weg für Sie; so allein auf der wüsten Straße!'

‚Ich hatte solche Angst; Sie waren krank geworden. Mein Gott, warum sind Sie nicht nach Haus gegangen?'

‚Nein, Ännchen,' sagte ich, ‚ich bin nicht krank geworden; das war eine von den Lügen, welche die Not oder die Scham uns auf die Lippen treibt. Ich hatte nur etwas übernommen, wozu mir Gott die Fähigkeit versagt hat.'

Da schlangen sich zwei junge Arme um meinen Hals, und Ännchens übermütiges Köpfchen lag schluchzend an meiner Brust. — ‚Und wie Sie aussehen!' flüsterte sie, ‚Sie haben keinen Hut auf dem Kopfe, keinen Mantel!'

— ‚Ja, Ännchen — ich habe das wohl vergessen, da ich fortging.'

Und die kleinen Hände umschlossen mich noch fester. — Es war so still im weiten dunklen Felde; der kleine Hund hatte sich zu unseren Füßen gelagert. Wenn eines Menschen Auge uns jetzt erblickt hätte, er würde geglaubt haben, es sei ein Bund fürs Leben hier geschlossen worden. Und es war doch nur ein Abschied." —

Der stille Mann blickte bei diesen Worten in sein Glas, das er vorhin ergriffen hatte, als könnten aus dessen Grunde die Träume seiner Jugend auferstehen. — Durch das Fenster, dessen einer Flügel offen stand, tönte aus der Luft herab der Schrei eines vorüberziehenden Vogels.

Er blickte auf. „Hörten Sie das?" sagte er. „Ein solcher Schrei von Wandervögeln trieb uns auch in jener Nacht nach Hause. Wir gingen dann den ganzen Weg noch Hand in Hand.

— — Am anderen Morgen stieg auch die alte Signora Katerina aus ihrem Mansardenkäfig zu mir herab. Sie war völlig außer sich. ‚Und vor diesen Kleinstädtern!' rief sie. ‚Sie wissen nur nicht aufzutreten, Monsieur Valentin! Sehen Sie, so — so trat i c h zu meinen Zeiten vor die Lampen!' Und sofort stand sie, mit ihrem Schal drapiert, in einer heroischen Attitude vor mir da. ‚Ich möchte den sehen, der mir die Kehle hätte zuschnüren wollen! Selbst vor dem großen Meister hab ich nur ein weniges gezittert.'

Allein, was half das mir! — Noch am selben Tage erfuhr ich überdies, daß mein alter Lerngenosse sich ebenfalls als Musiklehrer dort niederzulassen gedachte. Es mochte ihm mit seinem Virtuosentum auf die Dauer nicht geglückt sein; aber er besaß doch, was mir fehlte. Ich wußte wohl, ich mußte gehen.

Schon nach wenigen Tagen half Ännchen mir meine kleinen Kisten packen, und manche Träne aus ihren mitleidigen Augen fiel dabei auf meine alten Bücher; ich mußte zuletzt sie gar noch selber trösten.

— Wohin ich meine Schritte richten sollte, darüber war ich nicht in Bedenken; ich besaß hier in meiner Vaterstadt zwar nicht Haus und Hof, aber eben vor dem Tor doch meiner Eltern Grab. — Als ich, hier angelangt, meine Habseligkeiten wieder aus den Kisten packte, fand ich unter meinen Noten das wohlbekannte Kristalldöschen bis zum Rande voll von Pfefferminzpastillen. — Die gute Signora Katerina — sie hatte mir doch den Ehrenpreis noch reichen wollen.

Aber es ist spät," sagte er, jetzt plötzlich aufstehend, indem er eine große goldene Uhr aus seiner Tasche zog; „weit über Bürgerbettzeit! Was werden meine alten Bleichersleute denken!"

„Und Ännchen?" fragte ich. „Was ist aus der geworden?"

Er war eben beschäftigt, die lange Pfeife wieder an den Haken zu hängen, von dem ich sie vorhin für ihn herabgenommen hatte. Jetzt wandte er sich zu mir, und in seinem Antlitz stand wieder das stille, kindliche Lächeln, das ihn so sehr verschönte.

„Aus Ännchen?" wiederholte er. „Was immer aus einem übermütigen jungen Mädchen werden sollte, eine ernste Frau und Mutter. Nachdem sie unserer Signora ihren schweren Abtritt von der Erdenbühne durch treue Pflege, wie ich es hoffen will, ein wenig tröstlicher gemacht hatte, hat sie zwar keinen Prinzen, aber doch, was sie auch noch der alten Freundin demütig eingestanden, einen braven Schullehrer geheiratet. Sie wohnen seit Jahren hier am Ort; vorhin, da Sie mich trafen, kam ich just aus ihrer Wohnung."

„So ist also Ännchen die Mutter Ihrer Lieblingsschülerin?"

Er nickte. „Nicht wahr, das Leben ist ganz leidlich mit mir umgegangen? — Aber nun gute Nacht,

vergessen Sie den Bürger nicht!" Er nahm seinen grauen Hut und ging.

Ich hatte mich ins offene Fenster gelegt und rief ihm noch eine „gute Nacht" zu, als er unten aus der Haustür trat, und sah ihm nach, wie er zwischen den schwach brennenden Laternen die Straße hinabeilte und endlich in der Finsternis verschwand.

Die nächtliche Stille war schon völlig eingetreten. Zwischen dem Dunkel der Erde und der dunklen Kluft des Himmels lag das schlummernde Menschenleben mit seinem ungelösten Rätsel.

Schluß folgt

Satan

Operetta seria in einem Akt. Text und Musik von Hans Ewald Heller

Bericht über die Wiener Uraufführung von Dr. H. R. Fleischmann

Operetta seria? Eine neue Bezeichnung dramatischer Musik, mit welcher der Urheber, musikalischer Mitarbeiter der Wiener Mittagspost, den Begriff der „kleinen ernsten Oper", also ohne jeden abträglichen Beigeschmack des Operettenhaften, wiedergeben wollte. Die Uraufführung dieser Operetta seria fand im Rahmen der „Wiener Kammeroper" statt, einer Vereinigung, die sich die Plege dieser Gattung Musik zur Aufgabe gestellt hat.

Satan ist natürlich der Verführer, der diesmal in der Gestalt eines geheimnisvollen Grafen und seiner gräflichen Schwester auftritt, um wechselweise den Pfarrer und seine tugendhafte Schwester von ihrem Gotte abspenstig zu machen. Nun sind aber diese ketzerischen Vorgänge nicht tatsächliche Ereignisse, sondern sie spielen sich als Traumbilder in dem Unterbewußtsein des geistlichen Herrn ab, der am Abend, während der Vorbereitungen zur Messe, in der Sakristei seiner Landkirche einschlummert und die sündhaften Gedanken nur im Traume von sich Besitz ergreifen läßt. Mit dieser einfachen, immerhin wirkungsvollen Handlung sind in nicht ganz folgerichtiger, den straffen Ablauf der dramatischen Idee behindernder Weise die aufgezwungenen und schleppenden Szenen der Proben des Kirchenchores verbunden, die wohl nur aus musikalischen Gründen Bestandteile der Oper wurden. —

Wir haben es sohin wieder einmal mit einer Traumhandlung zu tun, wie sie letzthin in musikalischen Bühnenwerken („Micarême" von Jan Brandts-Buys, „Die Todestarantella" von Julius Bittner, der „Traum" von Jos. Gust. Mraczek) besonders bevorzugt wird. Ist daher der leitende Gedanke nicht mehr ganz neu, so könnte doch immerhin die Szene packend wirken, wenn Heller mehr Gewicht auf dramatische Spannung und Entladung gelegt hätte. So ist es aber dem sich ehrlich mühenden Verfasser nicht restlos gelungen, weder die Bühne trotz der dargebotenen Möglichkeiten zu beleben, noch die richtige Gruppierung der auftretenden Personen vorzunehmen. Es fehlt die Einheitlichkeit der Durchführung, und die Zusammenhänge im Fortschreiten der Handlung erfahren durch die Unbeholfenheit mit der namentlich der Chor bedacht wird, hemmende Störungen.

Weit höhere Begabung erweist Heller jedenfalls als Musiker. Von einigen auffälligen Wagnerismen (Verführungsszene à la Tannhäuser) abgesehen, ist seine Musik selbständig, persönlich, dramatisch bewegt und gut instrumentiert. Melodische Wendungen finden sich in hinlänglicher Zahl, Geigen und Violasoli erblühen in beseelter Schönheit und bringen mannigfache, erfreuliche Abwechslung in der musikalischen Ausmalung der Bühnenvorgänge. Seine Instrumente verschmelzen zu einem einzigen vollen Klangkörper, und in welch geschickter, höchst eigenartiger Weise er, besonders für düster gefärbte Stimmungen, den Toncharakter des Klaviers im Orchester heranzieht und verwendet, verdient namentlich Anerkennung und Hervorhebung. Wenn ich schließlich noch erwähne, daß seine Musik nirgends stockt, nirgends leere Punkte aufweist, sondern vielmehr im schönen Gange abschließt, so dürften damit die musikalischen Eigenschaften des Werkes erschöpfend besprochen sein. Die Uraufführung wurde von Dr. P. A. Pisk mit warmer Hingabe an die schwere Aufgabe, mit Schwung und verständnisvoller Auffassung geleitet. Wir möchten sowohl dem Verfasser als auch dem Dirigenten bei anderer Gelegenheit bald wieder begegnen!

Die Festspiele in Salzburg

Von Paul Bechert, Wien

Die alte, inmitten der zauberischen Salzkammergutseen gelegene Stadt Salzburg hat ein eigenes Schicksal gehabt. Ehedem eine Stätte hoher künstlerischer Kultur, der prunkvolle Schauplatz erzbischöflichen Hofstaates, an den noch die zahlreichen prachtvollen Barockbauten gemahnen, ist es allmählich zum Range einer freundlichen Kleinstadt herabgesunken. Die historische Entwicklung brachte es mit sich, daß das Protektorat über Kunst und Wissenschaft von der Kirche an den Staat überging; im zentralistisch regierten Habsburgerreiche war der Schwerpunkt künstlerischen und

geistigen Lebens nach der Residenzstadt Wien verschoben worden. Erst im Laufe der letzten Jahre hat sich eine Reihe führender künstlerischer Persönlichkeiten der alten Stadt wieder erinnert, sich aus dem Lärm und der wirtschaftlichen Not der Großstadt in die ungetrübte Ruhe Salzburgs geflüchtet; andere folgten nach, und so hat sich allmählich eine kleine Kolonie von Künstlern angesiedelt, die hier, im Bereiche einer alten Tradition, die vom Genius Mozarts ihre höchste Weihe empfängt, Anregung für ihr Schaffen zogen; so, um einige Namen zu nennen, Hermann Bahr, Andreas Latzko, Max Reinhardt, die Maler Faistauer und Harta und schließlich Lilli Lehmann.

Vor Jahrzehnten schon hatte diese Prophetin Mozartscher Opernkunst alljährlich zur Sommerzeit in Salzburg stilsichere Künstler aus aller Welt zu Mozart-Aufführungen von höchster Vollendung um sich gesammelt. Dem Gedenken des größten Sohnes dieser Stadt ist auch das Salzburger „Mozarteum" gewidmet, das von Staat, Land und Stadt subventionierte Konservatorium, dessen Mitbegründerin und erste Meisterin Lilli Lehmann selbst, dessen Leiter Dr. Bernhard Paumgartner ist. Hier wird ernsteste Arbeit geleistet, mit jener Freude, mit der der echte Österreicher seit jeher der Musik gedient hat.



Modell zu den Salzburger Festspielhäusern
(bisher unveröffentlicht)

Ein Land der Musik, der Lebensfreude ist Österreich seit jeher gewesen. Kein Zufall, daß es das Land Mozarts, Beethovens, Schuberts gewesen ist, da Deutschland das Land Kants, Schopenhauers, Nietzsches war. Eine Freude am Klang, am Lebensgenuß lag hier allzeit in der Luft, keine olympische, eine dionysische Heiterkeit, die Lebensgüter in „holdem Wahnsinn" zu schaffen und auszukosten verstand. Ein Zeitalter des krassen Realismus hat dieses Land zum „großen Unzeitgemäßen" unter den Völkern gemacht, vollends die Revolution hat es wie ein Keulenhieb getroffen und erweckt. Nun galt es, den Daseinskampf neben den anderen Völkern unter neuen, verschärften Verhältnissen aufzunehmen, und nichts lag näher als der Gedanke, die bereits vorhandenen Werte in die Wagschale zu werfen. Die künstlerischen Kräfte Österreichs sind ungebrochen, sie zu sammeln und zur Tat zu einen, war das Gebot der Stunde. So mag diesem Lande eine Rolle vorbehalten sein, die, nüchternem rechnerischen Verstande unfaßbar, doch die Elemente einer künstlerischen Sendung in sich trägt: den Schatz einer kulturellen Vergangenheit in eine trostlose materialistische Gegenwart hinüberzuretten, den Geist der Versöhnung im Zeichen internationaler Kunstgemeinschaft durchzusetzen.

Dies der leitende Gedanke jener Männer, die sich zur „Salzburger Festspielhausgemeinde" zusammengeschlossen haben. Die Idee des Salzburger Festspielhauses ist nicht neu: ihr erster Urheber war kein Geringerer als Hans Richter, der gelegentlich der Salzburger Festlichkeiten anläßlich der Hundertjahrfeier des „Don Juan" im Jahre 1887 dem Gedanken Ausdruck gab, in der Mozartstadt ein Festspielhaus erstehen zu lassen. Der Plan nahm festere Formen an, als gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eine „Patronatsgesellschaft für das Mozart-Festspielhaus in Salzburg" ins Leben trat. Aber erst in den ersten Kriegsjahren gewann die Idee im Kreise der inzwischen in Salzburg angesiedelten Künstler an Nährboden, vornehmlich Dank der eifrigen Tätigkeit des Wiener Musikschriftstellers Heinrich Damisch, dessen Tatkraft endlich am 1. August 1917 die Gründung des Vereines „Salzburger Festspielhausgemeinde" herbeiführen half. Dem Kunstrate des Vereines, dessen Direktorium Prinz Alexander Thurn und Taxis als Präsident vorsteht, gehören Richard Strauß, Operndirektor Prof. Franz Schalk (Wien), Prof. Alfred Roller (Wien), Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal an, zu den Mitgliedern und Freunden des Vereins zählen Max von Schillings, Franz Schreker, Nikisch, Furtwängler, Weingartner, Mengelberg, Eugen d'Albert, Volkmar Andreae u. a. Von den bestehenden elf Ortsgruppen entfallen fünf auf Wien, drei auf Salzburg und je eine auf Bremen, Wels und Melk; in Berlin, München, Kassel, Nürnberg, Graz, Innsbruck usw. sind neue Ortsgruppen im Entstehen. Der Verein verfügt gegenwärtig über eine Mitgliederzahl von 2500 (gegen die Hälfte im Vorjahre) bei einem Vermögen von rund 700000 Kronen, die Einlagen haben sich im eben abgelaufenen Vereinsjahre auf das Zehnfache erhöht.

Ein Idealtheater soll in Salzburg erstehen, das im Sinne des Bayreuther Hauses eine reine, dem Theaterbetrieb entfremdete Pflegestätte der deutschen Bühnenkunst werden soll, ein Ort der Andacht vor den Meistern der deutschen Opern- und Sprechbühne. Welche Stadt Österreichs könnte

einen reineren Rahmen für solche Kunstübung bieten als die stille, versonnene Stadt am Fuße der nördlichen Ausläufer der Alpen, in der jeder Platz, jedes Haus an den abgeklärtesten der deutschen Musiker zu gemahnen scheint? — Von Bauprojekten liegt bisher jenes des Berliners Professor Poelzig vor, der nahe dem prachtvoll gelegenen ehemals kaiserlichen Schlosse Hellbrunn, angesichts des schneebedeckten bayrischen Hochgebirges eine ganze kleine Festspielstadt erstehen lassen will: eine großzügige Anlage mit einem großen und einem kleineren, auf intimere Wirkungen bedachten Festspieltheater, mit einem Pavillon für Erfrischungsräume inmitten breiter Parkanlagen und Gartenwege. — Weitestgehende Unterstützung durch die maßgebenden öffentlichen Faktoren ist dem Unternehmen zugesichert, ausländisches Kapital soll ein Übriges zur Verwirklichung des großen Planes tun.

Als ein Vorspiel nur zu den Festaufführungen in diesem Hause sind die diesjährigen Festspiele zu betrachten. Im heurigen Jahre hatte man, der Kürze der zu Vorbereitungen verfügbaren Zeit wegen, von großen musikalischen Aufführungen absehen müssen. Doch hat Max Reinhardt, der die Oberleitung des „Spiels vom Sterben des reichen Mannes" „Jedermann" übernommen hatte, die Wiedergabe des nach dem alten englischen Mysterienspiele „Everyman" von Hugo von Hofmannsthal „erneuerten" Werkes mit erstaunlichem Erfolge dem Ideal des Gesamtkunstwerkes angenähert: Wort, Ton und Tanz waren zu einem Ganzen von vollendetster Abgerundetheit vereinigt. Als Hintergrund diente dem Spiele die gewaltige Barockfassade des prachtvollen Salzburger Doms, als Schauplatz der Domplatz, der in seiner Geschlossenheit ein Riesentheater von höchster Vollkommenheit bot. Der große Zauberkünstler des deutschen Theaters Reinhardt hatte hier eine Schaubühne von fast übermenschlichen Dimensionen gewonnen und hat die Gelegenheit in allen ihren Wirkungsmöglichkeiten ausgeschöpft. Ferner mystischer Chorgesang vom Turme des Domes leitete das Werk ein, ein Bläserchor, ein Fernorchester, der Vollklang der mächtigen Domorgel, der aus den weitgeöffneten Pforten sich ergoß und ein Riesenchor sämtlicher Salzburger Kirchenglocken bildeten den gewaltigen Orchesterapparat, der den Gang der ins katholische Zeremoniell hinüberspielenden Handlung untermalte. Wenn tiefste Augenblickswirkung ein Kriterium künstlerischer Wertung ergeben kann, dann war hier eine Tat vollbracht, die in ihrer Sinnfälligkeit hinreißend zu nennen ist. Der kritischere Hörer wird sich wohl, wenn nicht im Augenblicke des Erlebens, so doch nach kurzer Atempause halbbeschämt eingestehen müssen, halb widerwillig jenem Zauber erlegen zu sein, den ein Massenaufgebot an Stofflichkeit dem modernen Nervenmenschen so gern antut. Da auf einen Schlag ein Riesenorchester von Kirchenglocken zu erdröhnen begann, dazu eherne Rufe von den benachbarten Türmen und Dächern, ja selbst von der nahen Festung Hohensalzburg herab, den sündigen „Jedermann" zum Jüngsten Gericht luden, ergab sich zweifellos ein Moment von höchster Wirkungskraft. Zu untersuchen wäre nur, ob hier das Gefühl des Hörers die beabsichtigte Wirkung des Dramas, die Schauer der Ewigkeit empfindet, oder ob nicht vielmehr die Errungenschaft einer ins Phantastische gesteigerten Technik ein Staunen, einen Nervenkitzel eher als eine Erbauung auslöst. Kunst im Dienste der Stimmungstechnik — statt Technik als Dienerin des Kunstwerks!

Die Musik Einar Nilsons, von Bernhard Paumgartner mit stimmungsvollen Salzburger Weisen geschickt ergänzt und geschmackvoll geleitet, bleibt im Rahmen des stilisierten Spiels. Die Darstellung (Moissi, Werner Krauß, Helene Thimig, Frieda Richard) trug Reinhardtsche Prägung und Manier, aber auch deren Wirkungsfähigkeit. Die Wienerin Hedwig Bleibtreu edel und menschlich ergreifend.

Der gute Genius dieser Stadt aber heißt Mozart: in seinem Zeichen soll und kann die Festspielidee siegen. Ihm werden in der Hauptsache die nächstjährigen Festspiele gewidmet sein, die einen Mozart-Zyklus unter Leitung Richard Strauß' bringen werden, zudem, anläßlich der von Reinhardt inszenierten Aufführungen von Calderons „Großem Welttheater", die Uraufführung der eigens für diesen Anlaß komponierten Begleitmusik von Richard Strauß.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

„Es wird immer verrückter; man kennt sich nicht mehr aus" — so explodierte ein kritischer Kollege, als wir uns bereits anfangs September im Pressezimmer wiedersahen. In der Tat, die Konzertlust scheint mit den Kosten zu steigen und das prophezeite Diminuendo auszubleiben. Kostet doch diesen Winter z. B. ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester volle 18000 (achtzehntausend) Mark, und das Vergnügen eines einfachen Lieder- oder Klavierabends kann man schon infolge der abermals nach oben geschrobenen Saalkosten auch kaum unter 1000 Mark haben! Man gibt sie aber; man scheint Geld wie Heu zu haben; auch das Publikum, falls es nicht etwa aus den geistigen Arbeitern, den wahren Proletariern, besteht. Als die Philharmoniker anfangs September ihr erstes Sonntagskonzert gaben, war der Riesensaal so rasch ausverkauft, daß Hunderte von Besuchern umkehren mußten. Und doch kostet dort jetzt der Platz vier Mark gegen sechzig Pfennig vor dem Kriege! Jawohl, man hat Geld wie Heu — bis eines Tages das Heu wertvoller wie das Geld sein wird, und der große Krach von ehedem, aber viel gewaltiger wiederkommt.

Also: gleich in der ersten Septemberwoche gab es Klavier-, Lieder-, Flöten- und sonstige Abende. Aber auch schon Konzerte großen Stiles. Der Kittelsche Chor, der noch keine zehn Jahre alt sein dürfte, führte Beethovens neunte Symphonie zum fünfzigsten Male auf — ein ungewöhnliches Chorjubiläum, das mindestens die populäre Häufigkeit des einst so exklusiven Werkes beweist. Dann tauchte schon wieder eine neue Musikgesellschaft auf. Sie nennt sich Anbruch und dient natürlich dem Musikfuturismus, dessen Katzenmusik ja in die Zeit paßt. Vorläufig war man aber noch mäßig, indem man Mahlers fünfte Symphonie und Kindertotenlieder gab. Dirigent war Heinz Unger, Gesangssolistin Olga Schäffer. Das Werk stand nicht besser da als sonst, fiel völlig gegen die ersten vier Symphonien ab. Die neue Gesellschaft ist eine Filiale aus Wien; dieser „Anbruch" bedeutet, wie Paul Ertel witzig meinte, den Abbruch der klassischen Beziehungen. Na meinetwegen; jeder Blödsinn muß sich austoben. Daß Geld wie Heu da ist, zeigen die weiteren neuen Ankündigungen: acht Symphoniekonzerte unter Theodor Müngersdorf, fünf des Konzertagenten Adler, acht Symphonische Meisterkonzerte unter Furtwängler, Muck und Walter, sechs Symphoniekonzerte von Edmund Meisel, ebensoviel von dem „Volkskraftsbunde" (!!), die Ed. Mörike dirigiert, und noch andere. Ganz abgesehen von den gewohnten Reihen der Staatskapelle, Wolff-Nikischs, Meyrowitz', der „Neuen Musikgesellschaft", der Extrakonzerte des B.-O., die diesmal ebenfalls von Meyrowitz geleitet werden. Das begreife, wer kann. Jedenfalls deutet diese ungewöhnliche Opulenz nicht auf das stets zitierte Gespenst der Konzertpleite.

In der ersten Septemberhälfte war nun wohl das Interessanteste die Reihe von sechs Konzerten, die das Orchester der Sakschen Philharmonie aus Prag gab, eine große, aus 120 slawischen Künstlern bestehende Vereinigung, die noch kein volles Jahr alt ist und doch schon ganz Hervorragendes leistet. Das diesen Musikern eingeborene Temperament, eine glänzende Virtuosität und sehr schöner Klang stellten die vorgetragenen Werke in das hellste Licht. Sie gehörten fast alle der böhmischen Literatur an; daß der vollständige Zyklus von Smetanas symphonischen Gedichten „Mein Vaterland" darunter war, begrüßten wir besonders warm, denn außer „Vltava" und „Vyšehrad" kriegen wir von diesen schönen Kompositionen nie etwas zu hören, obwohl sie inzwischen durch Eulenburgs Taschenpartituren popularisiert wurden. Wenn der Prager Philharmonie sonst ein guter Stern leuchtet, wird sie bald zu den besten und berühmtesten Orchestern der Welt gehören.

Bei den Solistenkonzerten kam noch nicht viel heraus, obwohl da bereits Künstler mit berühmten Namen am Werke waren. Immerhin zeigten wenigstens die Liederabende eine steigende Tendenz. Nicht, daß man sich derjenigen Tondichter des vorigen Jahrhunderts wieder erinnert hätte, deren exemplarische Schöpfungen von unserer form- und melodiefeindlichen, weil impotenten Mitwelt desavouiert werden, aber man ließ doch oft die Tretmühle ruhen und bemüht sich, wenigstens der besagten Mitwelt selber Gehör zu verschaffen. Und da sah man denn, wie ungemein viele Auchkomponisten auf dem Gebiete des Liedes herumstümpern. Teils unreife, teils erfindungsarme, oft aber auch zugleich unreife und erfindungsarme Produkte; meistens am Klavier zusammengequälte und danach mit einer Singstimmenpartie ausgerüstete „Offenbarungen" - Offenbarungen des tiefsten Niederganges auf diesem Kunstgebiete. Unter den Instrumentalsolisten tauchte eine neue Pianistin auf, deren Leistungen über das Alltägliche hinausgingen: die Ungarin Ilona Kabos.

Im Staatsmusikbetriebe geht es, wie jetzt natürlich, kunterbunt her. Am meisten in der Hochschule, wo sich zur Zeit niemand mehr auskennt. Zum Ueberflusse machte man noch einen jungen Privatdozenten, der im Verwaltungswesen weder Kenntnisse noch Erfahrungen haben kann, aber ein Schüler Kretzschmars ist, zum „Verwaltungsdirektor". Kretzschmar selber, der abgesägte Vordirektor, zog schmollend in die Schweiz; die Tatsache, daß er auf der Universität zu seinen berühmten Kollegs nicht einmal mehr die obligaten drei Hörer zusammenkriegte, indignierte ihn allzu sehr. Eine neugegründete Opernchorschule unter Riedels Leitung wurde ebenfalls in die Hochschule hineingepackt, und zum Ueberflusse zog dort auch noch Siegfried Ochs mit seinem verkrachten Philharmonischen Chore ein. Er will nun seine Konzerte mit dem Schülerorchester geben, da das Philharmonische nicht mehr bezahlbar sei. In Wahrheit kann er aber die große Schar gemieteter Sänger nicht mehr honorieren, die von jeher die Grundstütze seines Chores bildete. Wie will außerdem seine notorische Orchesterunfähigkeit mit einem unroutinierten Schülerorchester zurechtkommen, da für ihm doch nur ein virtuoses Orchester taugte, bei dem alles ohne bzw. trotz des Dirigenten von selbst ging? Na, wir werden sehen. Die Hochschule scheint das ministerielle Mädchen für alles geworden zu sein. Zum Ueberflusse hat man dort auch noch Vorlesungen eingerichtet, durch deren Besuch das dumme Publikum den leeren Staatssäckel füllen soll. Das Honorar ist zehnmal so hoch, als solche wäßrigen Bettelsuppen wert zu sein pflegen. Aber trotz des leeren Staatssäckels, der selbst die notwendigste Volksbildung fraglich werden läßt — man denke nur an Scheidemanns Erklärung in Kassel! — wirft man anderswo das Geld zum Fenster hinaus. Anders hätte man die stets überflüssig gewesene sogenannte Meisterschule für Komposition, ein von der Hochschule unabhängiges Sonderinstitut, aufgehoben, anstatt zu Pfitzner nun auch noch Busoni als „Meister lehrer" zu berufen. Na, vielleicht kriegen sie ein paar Schüler, die bei den früheren „Meistern" stets zu fehlen pflegten. Das Institut sollte schon fertigen Komponisten Gelegenheit geben, ihre Produkte bei einem selbstgewählten „Meister" auf Staatskosten revidieren und verbessern zu lassen, aber die jungen Auchgenies hatten niemals Neigung, sich auf diesem Wege „weiterzubilden". Da verfiel man auf die unglaublichsten Einfälle, „Meisterschüler" zu bekommen. Mein alter lieber Bekannter Gernsheim z. B. „immatrikulierte" sogar Jungen, die noch keine Harmonielehre gehabt hatten, und Schullehrer, die im Kontrapunkte noch nicht so weit waren, daß sie korrekt vier Viertel zu einer Ganzen setzen konnten. Difficile est satiram non scribere!

Aus der Staatsoper ist außer der Wiederaufnahme von Puccinis Kaffeehausoper Bohème das Kuriosum zu melden, daß man Anstrengungen macht, das dem Könige von Bayern gehörende Material zur Aufführung von Wagners „Liebesverbot" zu erhalten. Wagner würde sich im Grabe umdrehen, wenn er von diesem Vorhaben erführe. Ich kenne von dem Werke nur ein bei J. Bauer in Braunschweig neu erschienenes Lied, das aber dermaßen wäßrig und fade ist, daß man Wagners Desavouierung dieses Jugendproduktes durchaus begreift. Herrn von Schillings hätten wir da etwas mehr Einsicht und Urteil zugetraut. Im übrigen brodelt es in seinem Hexenkessel weiter. Dieser Tage hat auch die bekannte dramatische Sängerin Hafgren-Dinkela um ihre Entlassung gebeten und dem Staatskunstinstitute sofort den Rücken gekehrt. Die andere entwichene Größe, Frau Dux, mimt aber an der Metropoloperette, wo sie pro Abend 3000 Mark, das sind im Monat 90 000 Mark, erhält. Deuten solche Gagen etwa nicht auf Geld wie Heu?

AUS BUDAPEST

Von Josef Fligl

Das Theaterleben Budapests, welches seinerzeit einen großartigen Aufschwung genommen hatte, wird zufolge des Wertsinkens der ungarischen Valuta und durch die schier grenzenlose Teuerung jetzt von arger Gefahr bedroht. Vor nicht langer Zeit war das Theater trotz der wiederholt erhöhten Preise das angenehmste Vergnügen und die billigste Unterhaltung; in diesem Jahre jedoch ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß der bedeutendste und wertvollste Teil des theaterbesuchenden Publikums angesichts der unerhörten Preise der notwendigsten Lebensmittel diesem Kulturmittel wird endgültig entsagen müssen. Es ist allbekannt, daß das Theater seit jeher eine trockene geschäftliche Unternehmung war, wiewohl es Literatur und Kunst feilbietet. Es muß auf seine Rechnung kommen, wenn es bestehen will. Andererseits muß es seinen Klienten wahre Kunst bieten können, Verpflichtungen auf sich nehmen, welches es nur im Wege eines zufriedenen und wohlhabenden Publikums garantieren kann. Wer aber ist in dieser Millionenstadt heutzutage wohlhabend und zufrieden? Der geringste Bruchteil der Bewohnerschaft. Und ob zehn große Theater, eine Anzahl von Kabaretts, Orpheen und die gleich Pilzen entstehenden Kinos aus den Zerstreuungsansprüchen dieser wenigen Glücklichen werden leben können, das ist eine verfängliche Frage, welche man vorläufig nur aufrollen, aber auf welche wir die Antwort erst nach Verlauf einiger Monate erhalten werden.

Aus den Theatern wurde gerade die Elite des Publikums, die kämpfende Mittelklasse verdrängt. Kommunalbeamte, Aerzte, Ingenieure, Offiziere, für welche die Beschaffung der Auslagen des Theaterbesuches ein Ding der Unmöglicheit ist, und welchen das Theater eigentlich sehr viel verdankt. Gerade deshalb erachtet es Eugen Faludi, der Direktor des Lustspieltheaters, als seine Pflicht, diesem schmerzlichen Zustande nach bestem Können abzuhelfen: er will einen Modus dazu finden, für die Kommunalbeamten bei billigsten Preisen Vorstellungen zu veranstalten, damit diese in der besten Darstellung die besten und neuesten Stücke des Repertoires sehen und genießen können.

Im National-Opernhause herrscht nach zweimonatlichem Schweigen seit einer Woche ein reges Leben. Die Mitglieder dieser Musikbühne meldeten sich am 23. August im Sinne der Vorschriften in der Direktionskanzlei, wo auch der Generalmusikdirektor Stephan Kerner, der neue künstlerische Leiter des Theaters die Vorbereitungsarbeiten der neuen Saison schon begonnen hatte. Vor einigen Tagen nahm auch der Regierungskommissär Baron Dr. Julius v. Wlassics neuerdings sein Amt ein. In den Probesälen nahm die Arbeit auch schon ihren Anfang, indem die Mitglieder unter der Anleitung der Korrepetitoren die Stücke des Spielplanes der ersten Wochen auffrischen.

Ein großer Teil der Opernsolisten unterschrieb den Kontrakt schon im Monat Juni, nur mit den Orchestermitgliedern und dem Gesangschor konnte die Direktion wegen Differenzen, die auf Gehaltsforderungen zurückzuführen waren, bis zu den letzten Tagen zu keinem Uebereinkommen gelangen. Die Differenzen sind nunmehr beigelegt, nachdem das Gruppenpersonal die Lebensmittelbegünstigungen der Staatsbeamten erhielt. Auf dieser Grundlage nahmen sowohl das Orchester, als auch der Gesangschor und die Bühnenarbeiter die Kontraktbedingnisse an. Die Feststellung der Bezüge der Orchestermitglieder verursachte besondere Schwierigkeiten: die Privattheater geben den Musikern eine so hohe Bezahlung, daß die Gehalte der Opernhausmusiker ganz nach einem neuen Schlüssel festgesetzt werden mußten. Die Jahresgage der Musiker bewegt sich jetzt zwischen 23000—44000 Kronen. Diese Summe erreicht aber noch immer nicht das kartellmäßig festgestellte Gehaltsprinzip der Kinos und Operettentheater, und deshalb mußten die Bezüge durch die Beköstigungsbegünstigung ergänzt werden. Die Solosänger, die Kapellmeister und die Regisseure genießen jedoch diese Begünstigung nicht.

In dem Probenvormerke figurieren zur Zeit die nachstehenden alten volkstümlichen Opern als Repertoire der der Eröffnungsvorstellung folgenden Tage: „Tannhäuser", „Lohengrin", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Die Walküre", „Der Maskenball", „Traviata", „Der Troubadour", „Madame Butterfly", „Faust". Die erste Vorstellung fand am 18. September statt, an welchem Tage die ungarische Nationaloper „Ladislaus Hunyadi" von Franz Erkel aufgeführt wurde.

Die Bühnenleitung befindet sich in den Händen des auch in Deutschland bekannten Opernsängers Georg Anthes, der als über dem Regisseur stehender Bühnenleiter nach deutschem Muster auch Mitglied der neuen Direktion ist, als Regisseur wirkt hingegen Franz Mihályi, der gewesene Bariton des Opernhauses, der in dieser seiner Eigenschaft schon ehedem mit schönem Erfolge tätig war. In den Heldentenorrollen der Wagner-Opern, nachdem Karl Burian nicht mehr an das Opernhaus zurückkehren wird, wird Georg Pogány nunmehr als engagiertes Mitglied des Kunstinstitutes auftreten, jedoch in einzelnen Rollen, in seinen alten berühmten Gestaltungen wird das Publikum des Opernhauses die Kunst des Georg Anthes genießen.

Das erste Ereignis der neuen Saison wird die Reprise der Oper „Der Narr" von Eugen Rákosi und Béla Szabados sein, welche anläßlich des in allen Theatern Budapests zu veranstaltenden Rákosi-Jubiläums in den Spielplan eingefügt werden wird. Von den seit längerer Zeit nicht aufgeführten Opern gelangen „Die Hugenotten" und „Der Prophet" wieder auf das Repertoire, im Dezember hingegen wird die Philharmonische Gesellschaft im Vereine mit dem Opernhause, anläßlich der 150. Jahreswende des Geburtstages Beethovens ein acht Tage umfassendes Beethoven-Fest veranstalten, bei welchem Anlasse die Oper „Fidelio" in Neueinstudierung zur Aufführung gelangen wird. Am zweiten Abende des Beethoven-Festes wird das Ballett „Prometheus" aufgeführt werden, und vor diesem die III. Sinfonie, in welcher bekanntermaßen Motive des „Prometheus" vorkommen. Im Dezember soll auch die Reprise der Mozartschen Oper „Figaros Hochzeit" stattfinden. Mit Neuigkeiten arbeitet das Opernhaus vorläufig nicht, nachdem die Ausstattung und die Kostüme der neuen Opern unter den obwaltenden Verhältnissen solch riesenhafte Mehrausgaben bedeuten, welche aus dem Budget des Theaters nicht gedeckt werden können. Insofern aber neue Stücke dennoch zur Aufführung gelangen sollten, wird die Direktion die neuen Opern „Anna Karenin" von Eugen Hubay, „Der tönende Turm" von Ernst Dohnányi und die Biedermeier-Oper „Die Faschingshochzeit" des in der Schweiz lebenden ungarischen Tondichters Eduard Poldini aufführen lassen.

AUS PARIS

Von Paul-Louis Neuberth

Die Uraufführung eines neuen Werkes vom Meister Vincent d'Indy in unserer „Académie Nationale de Musique", betitelt: La Légende de Saint Christophe, nahm Mitte Juni für die Pariser Intellektuellen und Kunstverständigen die Gestalt eines Weltereignisses an.

Mit der Geburt dieser oratorienartigen Oper ist die Musikliteratur wirklich um ein Werk von Wert bereichert worden.

Die Handlung: Szenen aus dem Leben und Abenteuer

des heiligen Christophe, kann ich leider hier nicht erzählen; ein jeder kann sie in Großmamas Bücherschrank finden, sie ist köstlich, vielleicht etwas lang (nicht monoton); sie mußte unbedingt so sein.

Mit ihr haben Vincent d'Indys jungchristliche Mystik und Zeitphilosophie, tieflyrisches Empfinden, lebensvolle Aktion und klingender Kontrapunkt miteinander gesiegt!

Der Erfolg war ein erstaunlicher!

Auch die Kritik zollte der Komposition und der Meisterschaft seines Verfassers uneingeschränktes Lob.

Das allerschwerste für ein musikalisches und religiöses Werk solcher Tiefe und Größe ist nicht gleichwie es für Parsifal auch der Fall ist — es sorgfältig und mit künstlerischem Empfinden auf die Bühne zu bringen, sondern das Publikum — die Masse immer und wieder darauf hinzulenken!

Zeigt sich doch unsere trübe Zeit so wenig für echtes Geistiges und Feinkünstlerisches im Reich der Harmonie geeignet!

Schrieb nicht euer Walther Rathenau in seinem Buch: Zur Kritik der Zeit (1917 erschienen) im Kapitel: Mechanisierung und Leben, folgende vortreffliche Zeilen: „Die Genüsse des Berufsmenschen sind ebenso extensiv wie seine Arbeit. Der Geist, nachzitternd von den Erregungen des Tages, verlangt in Bewegung zu verharren und einen neuen Wettlauf der Eindrücke zu erleben, nur daß diese Eindrücke brennender und ätzender sein sollen als die überstandenen. In Worte und Töne sich zu versenken, ist ihm unmöglich, weil die Gedankenflucht des Schlaflosen ihn durchfiebert. Gleichzeitig pochen die gequälten, unterdrückten Sinne an ihre Tore und verlangen Berauschung. So werden die Freuden der Natur und Kunst mit Hohn ausgeschlagen, und es entstehen Vergnügungen sensationeller Art, hastig, banal, prunkhaft, unwahr und vergiftet. Diese Freuden grenzen an Verzweiflung, sie erinnern an die Freier Homers, die beim Herannahen des Schicksals blutiges Fleisch lachend verzehren, während die Tränen ihnen über die Wangen laufen. Ein Sinnbild entarteter Naturbetrachtung ist die Kilometerjagd des Automobils, ein Sinnbild der ins Gegenteil verkehrten Kunstempfindung das Verbrecherstück des Kinematographen."

Hat irgendwo ein Pädagoge oder Kunstkritiker die Lage besser geschildert? Alle Seiten von Rathenaus Buch treten aber nicht der Wahrheit so nah!...

Georges Migst, ein Name, den man sich ins Gedächtnis prägen soll, denn der junge Mann, der ihn trägt (er ist anno 1891 in Paris geboren), wird in der Malerei und in der Tonkunst eine Zeit markieren.

Vom Schlachtfeld ein Jahr lang zur Untätigkeit gezwungen, weil am Rückgrat und an einem Bein schwer verletzt, behielt Georges Migst von seinem Leidensbett nur einen Haß: den Haß, welchen Pascal und Descartes[1]) schon in ihrer Brust trugen, den Haß gegen den Krieg!

„Es ist nicht wahr", daß Krieg ein Mittel zur Regeneration der Menschheit sei!

Georges Migst in seinen Kompositionen: Trio für Violine, Viola-Alta (er liebt die kleine Bratsche nicht) und Klavier, Trio mit Oboe, Esquisse für Violine und Klavier, großes Quintett usw., bricht mit dem, was wir klassische Form und Disziplin heißen. Er entwickelt keine Themen, um damit zwanzig Umgestaltungen, Vergrößerungen, Verkleinerungen oder Variationen zu erzeugen oder zu gestalten.

Er hält es für besser, seine Themen gehen — fließen — oder anders ausgedrückt — sich verlängern, sich ausdehnen und ohne Rest dahinfließen zu lassen...

Durch dieses Verfahren entsteht eine Musik von pikturalischer Größe. Die Harmonien, welche bei Migst nicht durch Zufall falsch klingen, binden sich und lösen sich mit Leichtigkeit wie zarte Pinselstriche einer Malerei; seine Modulationen sind wirklich nichts anderes als Nuancen in den Tönen, Farbe.

Eine solche Schreibart konnte nur ein Tonkünstler, der zugleich auch Maler ist, erfinden und anwenden.

Migsts Quintett, zum erstenmal vor einigen Wochen aufgeführt, erzielte großen Erfolg.

Dagegen hat die „Clespâtre" von Florent Schmitt, unseres großen Tonsetzers und geistvollen Kritikers, nicht den Erfolg gefunden, den es verdient hätte. Die Schuld daran trug allein die Tänzerin Ida Rubinstein, welche das Spiel in der Opera hatte inszenieren lassen. Sie gab sich große Mühe, spielte sogar manche Szenen mit Talent; ihre Art gefällt aber dem Pariser Publikum nicht besonders.

Clespâtres ist wie alle Werke aus der Feder von Florent Schmitt: solide, rhythmische, plastische, breite Musik. Wir hoffen sie im Konzertsaal mit Genuß hören zu können. Sie verdient es, gewiß!

Von Francesco Malipiero ist ein Ballett: les sept chansons gleichfalls in der Opera mißglückt! Ob das Motto oder die Musik oder die Nationalität des Komponisten schuld daran war, ist nicht klar geworden. Die Episode: Aschermittwoch betitelt, paßt aber wirklich nicht in ein Ballett, sie ist ein schlechter, sehr schlechter Novellenwitz aus dem italienischen Mittelalter; der feinfühlige moderne Komponist hätte das selbst fühlen müssen!

Francesco Malipieros Musik ist lebendig und höchst dissonant, er pflegt selbst zu sagen, daß seine Kompositionen „Impressioni dal Vero" wiedergeben sollen!

Man würde vielleicht dann und wann ein „bißel Uebergeschnapptheit" in dieser Zukunftsmusik finden, aber wie sie ist und klingt, höre ich sie gern.

Malipiero glaubt und hat es sogar in einem Brief geschrieben, daß der Mißerfolg dieses Werkes durch seine Nationalität verursacht wurde, man hätte nicht sein Ballett, sondern den Italiener ausgepfiffen, und er erwähnt mit Wehmut, wie er für die jungfranzösische Musik in Italien eingetreten sei und gekämpft hätte...

Es kann sein — es ist vielleicht so —; denn wir haben leider auch in Paris unsere d'Annunzisten und Rewentlower, die nur Augen für ihr eigenes Land haben und blind sein wollen für alles Gute oder Neue, das Fleiß und Genie unter des Nachbars Sonne erkoren. Daß sie durch diese veralteten Mentalitäten den Fortschritt hemmen, ist eine Tatsache, wogegen kein wackerer und liberaler Geist etwas einzuwenden finden wird!

In der komischen Oper hat man Mozarts: Cosi fan tutti wieder stilvoll inszeniert. Erwähnung verdient auch hier der Erfolg, den der Violonist Zighera (auch gefeiert in Mainz) in Paris fand. Er spielte mit dem Pianisten Chadeigne neun Sonaten, u. a. von Debussy, Fauré, Guy Ropartz, Pierné. Diese Konzerte wurden vom Publikum mit Vorliebe besucht, und beide Interpreten erzielten starken Beifall. Endlich hörte ich noch Madeleine Monnier, die junge Violoncellistin, welche mit Rosen und Lorbeer gekrönt aus Holland zurückkam, in einer wunderschönen Sonate des blinden Pianisten Singery, der am Flügel begleitete. Fräulein Monniers hervorragendes Talent machte alle Schwierigkeiten des Werkes vergessen. Ihr ausdrucksvoller Ton ging den Zuhörern zu Herzen. Die Zartheit ihrer Kunst, Cello zu spielen, kann man nicht genug loben...

---

[1]) Der bedeutende französische Philosoph Descartes (1596—1650) hatte als Offizier unter Moritz von Nassau und des Herzogs von Bayern Kommando gedient und in Böhmen und Ungarn am Kriege teilgenommen.

Rundschau

OPER

ALTENBURG Das Landestheater ist mit seinem neuen Künstlerverbande wieder an die Oeffentlichkeit getreten und hat die musikalischen Erwartungen nach den vorjährigen zum Teil glänzenden Darstellungen für den Anfang nicht getäuscht. Der neue erste Kapellmeister Klaus Nettstraeter erschien als gewandter Praktiker, der gleich zu Anfang der Spielzeit treffliche Gesamtleistungen mit „Dem fliegenden Holländer" und mit „Aida" schuf. E. Rödger

DÜSSELDORF Der Beginn der Düsseldorfer Opernsaison steht im Zeichen eines neuen Herrn. Nach vielen ergebnislosen Umfragen hat Düsseldorf in dem Essener Bühnenleiter Dr. Becker den geeigneten Mann zu finden geglaubt. Dem neuen Intendanten wird eine vielseitige, produktive Begabung nachgesagt, und nach den großen Erschütterungen des Vorjahres sieht der Theaterfreund mit Interesse der Entwicklung der Dinge zu. Die Aspekte für Theaterreformen stehen unter dem ungünstigen Stern allgemein wirtschaftlichen Unvermögens. Unter dem Gesichtswinkel dürfen ihre Ergebnisse nur gewürdigt werden. Voraussagen sind nach so kurzer Dauer der Tätigkeit gewagt. Immerhin kann mit Genugtuung festgestellt werden, daß ein stark fortschrittlicher Zug den künstlerischen Standpunkt der Opernaufführungen anhaftet. Für die Bühnenkunst setzt das moderne Empfinden die Forderung stilisierender Vereinfachung und Zusammenfassung auf das Wesentliche unter Ausmerzung aller naturalistischen Verflachungen der alten Illusionsbühne. Raumvisionäres Schauen muß an die Stelle des bildhaften Hintereinander treten. In diesem Sinne bieten die Aufführungen des „Fliegenden Holländers", „Butterfly", „Rigoletto" schöne Anfangserfolge. Oberspielleiter Paul Trede arbeitet mit dem gegebenen traditionellen Material neue, vereinfachte, aber seelisch tragfähigere Wirkungen heraus. Besonders erwähnt sei im „Holländer" die scharfe Einbeziehung des durch den Rundhorizont zu unendlicher Blicktiefe gesteigerten Meerdurchblicks, wodurch die Wagnerschen Konzeptionsantriebe stimmungsstützend in die Szene projiziert werden. Ein abschließendes Urteil über die Solokräfte muß noch zurückgestellt werden. Benzinger ist ein Holländer mit ausgezeichnetem Vermögen, der auch über darstellerische Qualitäten verfügt. Kapellmeister Tissors Stabkunst gestaltet mit stilsicherem Griff aus der musikalischen Faktur mit dezenter Anpassung. Es muß vorläufig noch zu sehr aus dem Fundus „stehender", überlieferter Repertoirstücke geschöpft werden. Ein Neubau kann erst allmählich in Angriff genommen werden. Trügen die Anzeichen nicht, so scheint der Thespiskarren der Oper gewähltere Pfade einzuschlagen. E. Suter

ESSEN Die Eröffnungsvorstellung des Stadttheaters am 12. September brachte vor ausverkauftem Hause zugleich die letzte Operninszenierung des Intendanten Dr. W. Becker in Essen. Ihre Wahl war auf Verdis „Aida" gefallen, jenes melodisch reichste und dankbarste Werk des Italieners, welches in seinem architektonischen Plan unverkennbar auf Wagners Einfluß (Elsaszenen des „Lohengrin") weist. Die dekorative, glücklich stilisierte Neuausstattung der Oper nach Dr. Beckers Angaben und Karl Wilds Entwürfen betonte in ihrer vom Kunstmaler Hermann Härtlein gefertigten sauberen Ausführung neben dem satten ruhigen Himmelsblau italienischer Nationalkunst und dem Zauber tropischen Kolorits (Nacht am Nilgestade) das Monumentale, welches in vorzüglicher Aufteilung des Bühnenraumes die wuchtigen Säulen des Vulkantempels als neutralen Rahmen nutzt und unter Vermeidung alles überflüssigen Beiwerks nur im Mittelausschnitt des Hintergrundes (bald enger, bald weiter gezogen) die Schauplatzveränderung durch Einbau charakteristischer Motive naturwahr darstellt. Eine vortrefflich aufs Malerisch-Wirksame eingestellte Beleuchtung der Bilder sorgte für das seltsam warme Tönen des Handlungsverlaufs, ohne das eine zündende Aida-Aufführung nicht zu denken ist. Dr. Beckers Spielleitung hatte in Kostümierung und Bewegungsausdruck des Einzelnen wie der Gesamtheit (Volksszenen) aufs feinste abgestimmte Meistergemälde geschaffen. Kapellmeister F. Drosts musikalische Führung zeigte große Elastizität, rhythmische Präzision und vertiefte den heißen Schwung des Werkes nicht zuletzt durch gewissenhafte dynamische Behandlung der Ensembles insbesondere der Chöre, die in den Saal- und Tempelszenen Vorbildliches leisteten. Aline Sanden (Leipzig), welche als Gast die Titelrolle verkörperte, verstand ihren edlen, ausgeglichenen und expansionsfähigen Mezzosopran selbst bei den gefürchteten Höhen mit sicherem Ausdrucksvermögen zu paaren. Ihr ebenbürtig zeigte sich Freyda v. Fangh (Amnneris). Paul Verheyen (Rhadames) hüllen Verdis vornehme Melodik in eitel Wohllaut und bereiteten nicht minder ungetrübten Genuß. Die Darsteller, Bruno Bergmann (Oberpriester), Hans Spies (Aidas Vater) und J. Correk (König) eingeschlossen, wurden mit Dr. Becker, den anläßlich seines Scheidens ein Lorbeerkranz ehrte, und Kapellmeister Drost wiederholt stürmisch gerufen. M. Voigt

LEIPZIG Unsere Oper hat im ersten Monat der neuen Spielzeit, vom 10. August bis 10. September, an zwanzig verschiedene Werke herausgebracht, darunter neu einstudiert den Don Juan, mit neuer dekorativer Einrichtung den Troubadour und mit tatsächlich neuer Ausstattung den Tannhäuser. Dieser nach den Entwürfen von Dr. Baranowsky unter szenischer Leitung Karl Schäffers, brachte viel Wertvolles, besonders an Stelle des unerträglich gewordenen Venusbergs, leider ohne dem neuen Stil auch das Ballett anzupassen. Das an sich prachtvolle, fensterlose dritte Bild, Ausschnitt aus dem Wartburgsaal, drückt durch das herrschende satte Blau auf die Handlung; das war gleichsam eine neue Person, ein Familienoberhaupt, das immer neben und zwischen den handelnden und leidenden Personen stand, an das jedes Wort hingesungen wurde, vom ersten „Dich, teure Halle!" bis zum letzten „Nach Rom!", ein Wesen, das in seiner schweigenden blauen Schönheit alles anhört ohne sich dazu zu äußern. Der frühere, wenn auch noch so kleine, Fensterausschnitt mit dem Durchblick auf die Thüringer Berge, hatte das Bewußtsein von der Einheit der Oertlichkeit lebendig erhalten. Weit gefährlicher ist der Wagners Vorschrift entgegenstehende Empfang der Gäste durch Dienerschaft, in Abwesenheit des, erst hernach eintretenden, Herrscherpaars. Die äußere und innere Bewegung wird dadurch beeinträchtigt. Vielleicht die glanzvollste aller Massenszenen, die der zweite Akt Tannhäuser darstellt, gibt es eben dadurch für uns nicht mehr; es ist etwas Schönes, aber anderes da. Ebenso leidet im dritten Akt die Legendenhaftigkeit des Ganzen durch Fortfall des Bildes: Venus auf ihrem Lager, in rosigem Licht. Aeußerst geschmackvoll und mit gesteigerter Wirkung gegen den früheren Zustand handhabte Schäffer die vereinfachte Szene im Troubadour. Nur müßte man darauf achten, daß Bilder im Freien, wenigstens bei etwas hellerer Beleuchtung, die alles deutlicher erkennen läßt, sich nicht in die architektonisch umrahmte Vorderbühne hineinspielen. Viel Gutes bot auch Paul Weissleders Regie des Don Juan auf

Grund von Dr. Lerts Inszenierung. Einige neugewonnene Kräfte führten sich vorteilhaft ein: Frau Martini bot eine gesanglich gute, seelisch etwas kühle Elisabeth, Frl. Lind eine reizvolle „süße Anna", Herr Elschner einen hervorragend guten, liebenswürdigen David, Herr Saltzmann einen brauchbaren Eremiten. Der junge Bariton Overlack trat eine Urlaubsreise ohne Urlaub an, womit seine schöne Stimme leider für Leipzig und die deutsche Bühne überhaupt vorläufig verklungen ist — wenn sie nicht noch rechtzeitig und mit Erfolg ein pater peccavi singt. Eine beachtenswerte Höchstleistung schuf Frau Borchers, indem sie an den ersten fünf Tagen der Spielzeit infolge von Beurlaubung zweier Stimmkolleginnen Aennchen, Zelide (König für einen Tag), Leonore im Troubadour, Cherubin und Sophie Faninal im Rosenkavalier sang, ohne irgendeiner Anforderung an Stimme und Spiel etwas schuldig zu bleiben. Die Meßspiele brachten Münchener Gäste: Dr. Schipper, als Sachs leider in ungünstiger Verfassung, Otto Wolf mit seinem prächtigen Tenor und den berühmten Bayreuther Beckmesser Josef Geis, dann Schützendorf als Don Juan, wie sein Leporello Jerger ein wahres Labsal; von Berlin kam Barbara Kemp als stimmlich glänzende Elisabeth, deren Tannhäuser, Richard Schubert aber weniger gefiel. Die allgemeine Meinung geht dahin, man sollte zur Messe lieber unsere heimischen Kräfte zeigen und dafür dem Leipziger Hörerkreis zu gewöhnlichen Zeiten hier und da einen bedeutenden Gast bescheren.

Dr. Max Steinitzer

PRAG Früher als sonst hat bei uns in diesem Jahre die Opernspielzeit begonnen; und zwar, um es gleich vorweg zu sagen, Gutes verheißend. Wohl gab es bisher keine großen Ereignisse im Opernspielplane, was unmittelbar nach den Ferien auch kaum zu erwarten und zu verlangen ist, aber was an Repertoiropern bisher über die Bretter ging, zeugte von Fleiß und Eifer, befriedigte meist, ja vermochte in einzelnen Fällen sogar zu überzeugen und zu begeistern. Ob ein neuer Geist in unserem Opernhause eingekehrt ist und dies seine Zeichen sind? Wir haben nämlich seit Beginn dieser Spielzeit an Stelle des an die Neuyorker Metropolitanoper berufenen Kapellmeisters Theumann einen neuen Opernregisseur, von dem ich nur zu berichten weiß, daß er Beyer heißt; woher er kam und welche Vorschule er genoß, konnte ich vorerst nicht in Erfahrung bringen. Es spricht jedenfalls sehr zu seinen Gunsten, daß er mit den vorhandenen bescheidenen Bühnenmitteln eine „Freischütz"-Aufführung herauszustellen vermochte, die geeignet ist, in ihrer Aufmachung das Interesse an dieser herrlichen Meisteroper Webers wieder neu zu beleben. In dieser selben „Freischütz"-Vorstellung sang übrigens den Max zum ersten Male ein neuer, junger Tenor namens Ottokar Mácha, der sich bisher in tschechischen Musikkreisen betätigte und mit seinem Auftreten im Freischütz scheinbar die Anstellung an unserem deutschen Opern-Institute anstrebt. Ich bin nicht deutsch-chauvinistisch genug, um im Reiche der Töne jene Vergeltung zu üben, welche meine tschechischen Kollegen im umgekehrten Falle hätten unzweifelhaft walten lassen; also muß ich feststellen, daß Herr Mácha nicht nur ein stimmlich und gesangskünstlerisch gut gerüsteter Sänger, sondern ein nicht minder intelligenter Darsteller ist, berufen, einer der Besten seines Faches zu werden, so daß seine Anstellung unserem an chronischer Tenornot leidenden deutschen Theater nur Gewinn bringen kann. Von den mit Beginn der neuen Spielzeit neu in den Verband unseres deutschen Theaters tretenden Sängerinnen und Sängern verdient vor allen die neugewonnene Koloratursängerin Fräulein Gerhart Aufmerksamkeit; der leicht ansprechende und dennoch von glanzvollem Ton getragene, in allen Registern ausgeglichene und in der Koloratur mühelos und klar dahinfließende Sopran dieser hoffnungsvollen Künstlerin war ebenso der spröden Art der „Königin der Nacht" in Mozarts „Zauberflöte" gewachsen wie der vom Gefühl getragenen Rolle der „Gilda" in Verdis „Rigoletto". Auch unser neuer Bassist, Herr Freund, bewährte sich bisher aufs beste. Hoch angerechnet sei es unserem Theater auch, daß es Schrekers „Fernen Klang" gleich zu Beginn der Spielzeit wieder ins Repertoir aufnahm; denn nur so erzieht man das moderne Publikum zu Kunstverstand und Kunstschätzung. Gelingt es unserer Theaterdirektion jetzt nur noch, den langentbehrten ständigen Heldentenor zu finden, vielleicht entwickelt sich Mácha derart, dann sind die Vorbedingungen für eine neue Blüte unserer Prager deutschen Oper gegeben.

Edwin Janetschek

KONZERT

ALTENBURG In den Sommermonaten war hier in den Konzertsälen Ruhe, in der man zu neuen Taten rüstete. Schon ladet das Städtische Orchester zu „volkstümlichen Morgenkonzerten" und zu den schon früher geschätzten Anrechtskonzerten ein. Ein Ereignis von Bedeutung scheint eine ins Große geplante Beethoven-Feier zu werden.

E. Rödger

BOCHUM Soviel im Augenblick bekannt wird, plant Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg mit dem Städtischen Orchester im Verlauf der nächstwinterlichen sechs zeitgenössischen Sinfoniekonzerte folgende Uraufführungen: Frühlings Erwachen von Egon Wellesz (Wien), Sinfonie von August Reuß (München), Orchesterlieder von O. Schoeck, Courvoisier und Bagier. Als bemerkenswerte neue Kompositionen sind u. a. ferner zu nennen: H. Ungers Jahreszeiten (neue Bearbeitung), H. Suters Sinfonie, R. Stephans Musik für Orchester, H. Thiessens „Stirb und werde", Schönbergs „Verklärte Nacht", Hubers Simplizissimus-Vorspiel, Karl Kämpfs Klavierkonzert, Beer-Walbrunns „Wolkenkuckucksheim" und Braunfels' „Phantastische Variationen". Den Konzerten gehen Einführungsabende voraus, die durch musikalische Erläuterungen ergänzt und unter Mitwirkung berufener Solisten von Kennern der Musikliteratur gehalten werden. Acht Kammerkonzerte sollen eine Darstellung der Entwicklung der Kammermusik von dall'Albaco bis zur Gegenwart geben.

Max Voigt

LEIPZIG In die Hochsommerzeit fielen einige wichtige Konzerte. So ein Leipziger Tonsetzer-Abend im Zoologischen Garten unter dem stets gewandten Stabe Hans L'Hermets. Georg Kiessigs Eichendorff-Suite, Opus 4 bestach in allen vier Sätzen durch ihre volltönende, mit Klangsinn und natürlicher Anmut ungesucht dahinfließende Orchestersprache, starken Sinn für klare Entwicklung der einfachen gesanglichen Motive und angenehm überraschende unerkünstelte Satzabschlüsse. Gegen dieses liebenswürdig frische Werk hatte Curt Beilschmidts gleichfalls viersätzige Sinfonietta einen harten Stand; trotz der Kürze der Sätze scheinen diese durch den Eindruck des aus lauter Einzelheiten Zusammengesetzten, rastlos Erklügelten, länger als jene Kiessigs. Es ist mehr die in allen möglichen schwierigen Aufgaben der Harmonik, Rhythmik und Instrumentations-Kleinmalerei sich versuchende Strebsamkeit eines Werdenden, als freies „Ausleben inneren Reichtums. Walter Niemanns Tonbild „Anacreon" gab den Streichern Gelegenheit, sich in der klangvollen, feinsinnigen Wiedergabe vornehmer Eigenart auszuzeichnen, während in den beiden Werken für volles Orchester die letzte Feile fehlte. — Singakademie und Riedelverein gaben ihre letzten Konzerte in der Thomaskirche, erstere unter Wohlgemuth Bruchs Glocke, letztere unter Max Ludwig den Messias, leider in

Chrysanders maßlos entstellender Bearbeitung, deren Schäden lange nicht an allen Stellen zu beseitigen waren. Käte Grundmanns reizvoller Sopran, Alice Ullmanns klangreicher Alt wirkten neben den vollen Organen der trefflich bewährten Herren Pinks und Lassner (dieser vom Opernhaus) sehr vorteilhaft. Auch in der Glocke, die, mit der öffentlichen Hauptprobe, infolge des starken Zuspruchs, nicht weniger als viermal innerhalb einiger Wochen aufgeführt werden mußte, machte sich Emil Pinks in der Tenorpartie verdient, diesmal neben dem stimmbegabten jungen Bassisten Fritz Merseberg-Jena. Auch die beiden Solistinnen, Gunhilde Gebhard-Potsdam und Theodora Bandel-Berlin, gefielen in ihren dankbaren Partien sehr.

Dr. Max Steinitzer

LÜDENSCHEID I. W. Ein seltenes musikalisches Ereignis für das ganze „Sauerland" war das von Adolf Bartsch mit frohgemutem Wagen und hohem Idealismus verwirklichte Beethoven-Fest, welches hier am 5. und 6. September unter starker Anteilnahme des Publikums stattfand. Es schuf mit der Großen Leonoron-Ouvertüre und der klangprächtigen Ausfeilung der 9. Sinfonie durch das Dortmunder Städtische Orchester unter seinem genial nachschaffenden Leiter Prof. Sieben, sowie durch die Mitwirkung eines von Chormeister H. Neumann zusammengestellten, sorgfältig geschulten Massenchores im Schlußteil außergewöhnlich tiefe Eindrücke. Im Soloquartett bewährten sich Elisabeth Boecker-Ewald, Trudel Thiele, Ernst Schilbach-Arnold und Ernst Everts. Ein nachfolgender Kammermusikabend, dem Mitglieder des Dortmunder Orchesters unter Konzertmeister Schmidt-Reineckes stilsicherer Führung der Hagener Pianist Heinz Schüngeler und der Barmer Konzertmeister Anton Schoenmaker hingebungsvoll dienten, barg als kostbarste Perle das Septett. Im Tripelkonzert, das während des Hauptkonzerts erklang, hatte auch der Cellist Karl Roser bedeutenden Anteil am Gelingen.

M. Voigt

Neuerscheinungen

Dresden: „Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden." 1920.

Heinze, Walter: „Orchesterstudien für Oboe." Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Moser, Andreas: „Methodik des Violinspiels." 2 Tle. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Moll, Franz: „Lustige Liedlein zur Laute." Graz, H. Böhm.

Willnau, Carl und M. Gerhard: „7 neue Lieder zur Laute." Mit Buchschmuck. Leipzig, Kurt Scholtz.

Besprechungen

Segnitz, Eugen: „Arthur Nikisch." Leipzig 1920. Bei Dr. S. Rabinowitz' Verlag.

Ein „Nikisch-Büchel zu gutem Teil nur zu eigner Erinnerung", wie der Verfasser in der Vorrede betont. Durch diese Worte erhält die Schrift eine besondere Note. Die eignen Erinnerungen Segnitz' an den Meister des Taktstockes verleihen ihr einen unzweifelhaften Reiz. In kurzen Zügen wird das Leben Nikischs uns vor Augen geführt, natürlich unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Tätigkeit. Wie Nikisch am 11. Februar 1878 hier zum ersten Male im Alten Theater die Operette „Jeanne, Jeanette und Jeanneton" dirigierte, dann rasch von Stufe zu Stufe sich zum Opernkapellmeister emporarbeitete, bis er 1895 zum Leiter der Gewandhaus-Konzerte berufen wurde, das alles wird hier in einer liebenswürdigen Weise erzählt. Der Tätigkeit als Leipziger Gewandhaus-Dirigent widmet Segnitz gleichfalls persönliche Bemerkungen. Alles in allem, ein „Büchel" so gerade recht für jedermann zum Jubiläum des großen Meisters.

W. Lenk

Notizen

Bensheim. Hier starb im 85. Lebensjahr der hervorragende Meteorologe Staatsrat Prof. Dr. Arthur von Oettingen, früher viele Jahre Professor in Dorpat, dann seit 1893 in Leipzig. Oettingen war der Verfasser der „Harmonielehre in dualer Entwicklung".

Berlin. Kammersänger Hermann Gura ist für kommenden Winter als Oberspielleiter an die Staatsoper in Helsingfors verpflichtet worden.

Berlin. Für die Große Volksoper ist in den ersten beiden Monaten der Werbearbeit bereits über eine Million Mark in Anteilen aller Bevölkerungskreise gezeichnet worden.

Bochum. Friedrich Schuchardt, Gotha, wurde von dem Hoffmannschen Konservatorium, Bochum, als Leiter der Seminar- und Klavierausbildungsklassen verpflichtet.

Chemnitz. Kapellmeister Willy Steffen wurde nach erfolgreichem Probedirigieren an Stelle des schwer erkrankten Kapellmeisters Alfred Hirte als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie verpflichtet.

Chikago. Richard Straußens Salome wird am Opernhaus in französischer Sprache gegeben werden. Herbert M. Johnson, der Direktor der neuen Chikagoer Oper, weilt gegenwärtig in Europa, um das neue Ensemble für seine Bühne zusammenzustellen.

Danzig. Der ehemalige Kapellmeister am hiesigen Stadttheater Victor Wolfgang Schwarz wurde als Leiter des Städtischen Orchesters nach Flensburg berufen. Schwarz leitete in Danzig die von der Volkshochschule veranstalteten Symphoniekonzerte und hatte besonders mit Aufführungen des „Volkschores", den er begründet hat, schöne Erfolge errungen.

Darmstadt. Im Lauf der Spielzeit sind an Erstaufführungen vorgesehen: Strauß, Frau ohne Schatten, Elektra, Schreker, Der ferne Klang, Klose, Ilsebill, Thuille, Lobetanz und Puccinis Mädchen aus dem goldenen Westen (!); an bemerkenswerten Neueinstudierungen: Glucks Orpheus und Iphigenie in Aulis, Cherubinis Wasserträger, Donizettis Don Pasquale, Aubers Des Teufels Anteil, Cornelius' Barbier von Bagdad, Tschaikowskys Eugen Onegin u. a. m. Das Ballett verspricht B. v. Klenaus Klein Idas Blumen und Marion, B. Sekles' Der Zwerg und die Infantin.

Dortmund. Die hiesige Oper wird im kommenden Spielabschnitt unter Dr. Maurachs künstlerischer Oberleitung u. a. Graeners „Schirin und Gertraude", Schrekers „Schatzgräber", Wagners „Parsifal", Wolfs „Corrigidor" und Pfitzners „Christelflein" zur örtlichen Erstaufführung bringen.

Dresden. Für den durch Havemanns Abgang verwaisten Konzertmeisterposten an der Sächsischen Landeskapelle ist der gegenwärtig beim National-Orchester in München tätige Konzertmeister Adolf Schiering in Aussicht genommen.

Dresden. Der Stadtrat hat 30000 Mark bewilligt zu einem Garantiefonds für die von der Volkssingakademie vorbereitete Aufführung der VIII. Symphonie von Gustav Mahler.

Elberfeld. Für Elberfeld-Barmen fand die Gründung eines Oratorien-Vereins statt, der im kommenden Winter mit sechs Konzerten an die Oeffentlichkeit treten wird. Leiter ist ein junger begabter Elberfelder Künstler Karl A. Schmidt, bisher Chordirektor an den Vereinigten Stadttheatern.

Frankfurt a. M. Eugen Szenkár, der 1. Kapellmeister des Saarbrücker Stadttheaters, wurde nach sehr erfolgreichem Gastdirigieren der Wagnerschen Oper „Tristan und Isolde" ab 1. April 1921 an das Frankfurter Opernhaus verpflichtet.

Frankfurt a. M. Hier ist ein neues Sinfonie-Orchester ins Leben gerufen worden. Die Mittel zu dieser Gründung wurden trotz der schwierigen Verhältnisse durch eine Reihe kunstsinniger Frankfurter Bürger aufgebracht. Als ständiger Leiter des Orchesters ist Kapellmeister Hans Oppenheim verpflichtet worden. Das Orchester wird mit zwei großen Messe-Festkonzerten zum erstenmal an die Oeffentlichkeit treten. Die Konzerte werden geleitet von Dr. Ludwig Rottenberg, Frankfurt a. M., und Prof. Abendroth, Köln.

Frankfurt a. M. Der Besitzer des bekannten Manskopfischen Musikhistorischen Museums, der Weingroßhändler Nicolas Manskopf, in dessen Familie Jenny Lind bei ihrer Anwesenheit in Frankfurt a. M. im Jahre 1845 verkehrte, wird anläßlich des 100jährigen Geburtstages der Künstlerin und Philanthropin eine große Gedächtnisausstellung veranstalten. Um auch Besuchern der Frankfurter Internationalen Messe Gelegenheit zum Besuche zu bieten, wird die Ausstellung bereits am 19. September eröffnet. Die Ausstellung wird etwa 100 Denkwürdigkeiten umfassen.

Frankfurt a. M. Die bekannte 1. Altistin des Düsseldorf-Duisburger Stadttheaters, Else Dröll-Pfaff, hat ihren dortigen Bühnenvertrag gelöst und ihren Wohnsitz wieder nach hier verlegt, um sich ganz ihrer Konzert- und Gastspieltätigkeit zu widmen.

Gera. Das Beethoven-Fest wurde auf 11., 12. und 13. Dezember d. J. verschoben.

Halle. Hier hat sich eine Tonkünstlergruppe gebildet, die sich wirtschaftliche Sicherstellung ausübender und schaffender Musiker zwecks ungehemmt geistiger Betätigung zur Aufgabe gestellt hat. Ohne irgendwelche einseitige Richtungspolitik zu treiben, will sie in erster Linie Wegebereiterin für die junge und jüngste Musikkunst sein. Die Gruppe besitzt Vertretung im hallischen Künstlerrat und wird durch verschiedene Konzerte Zeugnis ablegen von ihrem Wollen.

Hamburg. Li-Tai-Pe, die neue Oper von Clemens v. Franckenstein, Text von Rudolf Lothar, ist vom hiesigen Stadttheater zur Uraufführung angenommen worden.

Hamburg. Der Violinvirtuose Max Menge hat die neue Violinsonate op. 37 von Curt Beilschmidt auf sein Winterprogramm gesetzt. Die Uraufführung findet in Berlin statt.

Kaiserslautern. Hier ist ein Städtisches Orchester auf genossenschaftlicher Grundlage in Stärke von 30 Mann gegründet worden.

Leipzig. Der Leipziger Konzertverein veranstaltet im kommenden Winter eine Serie von 10 Orchesterkonzerten unter Mitwirkung erster Solisten. Als Dirigent der Konzerte ist Kapellmeister Hermann Scherchen, der Dirigent der Neuen Musikgesellschaft in Berlin gewonnen worden. Die sehr schwierige Orchesterfrage konnte in der Weise gelöst werden, daß durch die großzügige Beihilfe der Firma Grotrian-Steinweg das bisher bestehende Leipziger Tonkünstler-Orchester in ein neues erstklassiges Orchester, das den Namen „Grotrian-Steinweg-Orchester" tragen wird, umgebildet werden kann. Die musikalische Kommissiou des Konzertvereins (Prof. Karl Straube, Musikdirektor Max Ludwig, Dr. Adolf Aber und B. Licht) ist der Überzeugung, daß das Orchester unter dem bedeutenden Dirigenten künstlerisch hochstehende Leistungen darzubieten in der Lage sein wird. Der Vostand des Leipziger Konzertvereins hat ferner dafür Sorge getragen, daß für den voraussichtlichen Fall der Überzeichnung der ersten Konzertserie eine zweite Serie noch in diesem Winter veranstaltet werden kann. Einzeichnungslisten für den Konzertverein liegen bei Fa. Grotrian-Steinweg, Dittrichring 18, aus. Außer den Anrechtskonzerten sind Sonderveranstaltungen geplant, die von Fall zu Fall angezeigt werden, und bei denen die Mitglieder Preisermäßigung genießen.

Leipzig. Der Rat der Stadt Leipzig ist der Direktion der Gewandhauskonzerte in der Höhe der Pauschalsumme, die sie für die Mitwirkung des Städtischen Orchesters im Gewandhause zu erlegen hat, entgegengekommen. Die Eintrittspreise wurden erhöht: ein Anrecht auf 22 Abendkonzerte kostet nunmehr 330 und 240 Mark, auf 22 Hauptproben 220 und 176 Mark (einzeln je 10 und 8 Mark). Das erste Anrechtskonzert wird am 7. Oktober sein; ihm wird aber am 1. Oktober noch ein Sonderfestkonzert zur Feier des 25jährigen Jubiläums von Artur Nikisch vorangehen.

Leipzig. Dr. Georg Voigt wurde an das Konservatorium zu Herne und Recklinghausen (Westfalen) als Lehrer für Sologesang berufen.

Ludwigsburg. Die Orgelbauanstalt E. F. Walcker & Cie., die 1820 in Ludwigsburg gegründet wurde, feierte am 28. und 29. August ihre hundertjährige Jubelfeier. In einer Festschrift bringt Dr. Bohnet alle Einzelheiten der Geschichte des Hauses. Die Feier selbst wurde eingeleitet durch ein Orgelkonzert in der Stadtkirche zu Ludwigsburg. Herr Alfred Sittard, Organist und Leiter der Kirchenmusik an der St. Michaeliskirche (der größten von Walcker erbauten Orgel mit 164 Register) in Hamburg, spielte Händel: Konzert in F-Dur; A. Sittard: Choralstudien; Liszt Präludium und Fuge über B.A.C.H. Reger: 3 Orgelstücke aus Opus 59; Bach Phantasie und Fuge G-Moll.

Meiningen. Der Dirigent der ehemaligen Hofkapelle, Professor Paul Piening, ist aus Gesundheitsrücksichten von seinem Posten zurückgetreten.

München. Der Komponist Professor Hans Koeßler siedelt nach Budapest über, um an der dortigen Landesakademie für Musik eine Meisterklasse für Komposition zu übernehmen. Er hat sich vorbehalten, den Unterricht in deutscher Sprache zu erteilen. Koeßler war früher schon 26 Jahre an der Budapester Akademie tätig und hat viele namhafte Komponisten ausgebildet. Er ist ein geborener Bayer, war 1881 Kapellmeister am Stadttheater in Köln, von wo er als Lehrer für Orgel und Chorgesang an die Landes-Musikakademie in Budapest übersiedelte.

München. Unter dem Namen „Philharmonische Konzerte" ist in München unter Beteiligung eines Münchener Bankhauses eine Gesellschaft zur Veranstaltung Philharmonischer Konzerte ins Leben getreten, die es sich zur Aufgabe stellt, weiteren Kreisen des gediegene Kunst schätzenden Publikums zu angemessenen Preisen erstklassige Konzerte und Aufführungen musikverwandter Künste zu bieten, und zwar unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Meisterwerke klassischer und moderner Tonkunst. Der Spielplan bringt Symphonie- und Kammermusikabende, Orchesterkonzerte unter Mitwirkung hervorragender Münchener und auswärtiger Gesangs- und Instrumentalsolisten, Kompositionsabende zeitgenössischer Tondichter, Lieder- und Duettenabende, wertvolle Tanzpoeme, Patomimen usw. Beabsichtigt ist, die Konzerte in Zyklen von fünf oder sechs Abenden auszuführen. Die künstlerische Leitung des Unternehmens ist dem Kapellmeister und Komponisten Julius Rünger, der sich als Dirigent in einer Anzahl von Konzerten in München erfolgreich eingeführt hat, übertragen worden. Näheres über Auf-

führungstermine, Vertragsabschlüsse mit Künstlern usw. wird demnächst bekanntgegeben.

München. Julius Bittner arbeitet gegenwärtig an einer neuen, auch im Text von ihm verfaßten Oper „Das Rosengärtlein". Ihr Schauplatz ist die Burg Aggstein a. Donau; Ritter Hadamar von Kuenring spielt in diesem Werk die Hauptrolle.

Münster. Hier erlebte eine symphonische Tondichtung Charön, gedichtet von Friedrich Castelle, in Musik gesetzt von Kuno Stierlin, ihre Uraufführung und fand lebhaften Beifall.

Oldenburg. Der scheidende Generalmusikdirektor Ernst Boehe ist zum Ehrenmitglied des Oldenburger Landestheaters und des Landesorchesters ernannt worden.

Prag. Mit einer eindrucksvollen internen Feier wurde am 1. September die neue deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst eröffnet. Die Festrede hielt der Präsident der Akademie und Landesmusikreferent Tondichter Freiherr von Procházka. Die eigentliche offizielle und öffentliche Eröffnungsfeier wird in Form eines Festaktes großen Stiles im Oktober stattfinden.

Die Saksche Philharmonie kündigt für die diesjährige Spielzeit einen Zyklus von 18 Symphoniekonzerten unter der Leitung Nedbals und Saks an, in denen u. a. sämtliche 9 Symphonien Bruckners und Beethovens gespielt werden sollen und für welche eine Menge von Erst- und Uraufführungen geplant sind.

Prag. Hier fanden in letzter Zeit Verhandlungen statt, die auf eine Vereinigung des böhmischen Landestheaters (tschechisches Nationaltheater) mit dem Weinberger Stadttheater hinzielen. Hierdurch würde das böhmische Landestheater, ähnlich wie das deutsche Landestheater in Prag heute schon, in der Lage sein, in zwei Häusern zu spielen, in dem einen vorzüglich die Oper, in anderen das Schauspiel pflegend.

Prag. Am 1. September fand hier eine Tagung des deutschen musikpädagogischen Verbandes der Tschechoslowakei und der tschechischen Vereinigung der Berufsmusiker unter dem Protektorate des Unterrichtsministeriums statt, bei der einschneidende Entscheidungen getroffen wurden, so u. a. über die künftigen Honorarbedingungen, Minimaltarife und den neuen Musikerkammern-Gesetzentwurf.

Recklinghausen. Musikdirektor Plantenberg, der als Dirigent des Städtebundorchesters „Niederrheingau" vorgesehen ist, wurde auch zum Leiter des Gladbecker Städtischen Musikvereins gewählt, mit dem er schon im kommenden Winter Haydns „Schöpfung" und Schumanns „Paradies und die Peri" aufzuführen gedenkt. — Dem hiesigen Musikseminar soll unter der Leitung von Musikdirektor Prümers und Domkapellmeister Niewenhuis (Hildesheim) eine Kirchenmusikschule mit je einer Abteilung für protestantische und katholische Liturgik angegliedert werden.

Scheveningen. Hier fand ein internationaler Kongreß für das Musikautorenrecht statt.

Scheveningen. Elisabeth Schumann von der Wiener Staatsoper hat als erste deutsche Künstlerin bei den großen Symphoniekonzerten mitgewirkt. Die Künstlerin wurde stürmisch gefeiert.

Stettin. Das Stadttheater hat die Oper „Der Fremde" von Hugo Kaun bei Anwesenheit des Komponisten mit starkem Erfolg aufgeführt.

Stockholm. Henri Marteaus Violinkonzert op. 18 hatte vergangene Saison seine Uraufführung in Stockholm und Gothenburg unter Leitung von Dr. Wilhelm Stonhammar. Der Erfolg bei Publikum und Presse war derart, daß der Komponist es im Laufe des Winters etwa vierzigmal interpretieren konnte.

Weimar. Nachdem es dem Kultusministerium gelungen ist, Hinze-Reinholds Bedenken, gegen sein Verbleiben als Direktor der Landesmusikschule zu zerstreuen, hat der Künstler sein Entlassungsgesuch zurückgezogen, so daß er Weimar und seiner Musikschule, die unter seiner zielsicheren Leitung sich zu hoher Blüte entwickelt hat, in erfreulicher Weise erhalten bleibt.

Wien. In der Staatsoper werden als erste Novität in dieser Spielzeit die drei Einakter „Der Mantel", „Schwester Angelika" und „Gianni Schichi" von Puccini in Szene gehen. Die Dekorationen sind nach italienischen Originalentwürfen der Uraufführung angefertigt. Direktor Schalk wird die Novitäten einstudieren und dirigieren. Die zweite Novität ist E. W. Korngolds „Die tote Stadt". Frau Jeritza wird in dieser Oper die weibliche Hauptrolle singen. Dann folgt Bittners „Die Kohlheimerin" mit der Lehmann und Slezak in den Hauptrollen.

Wien. Die Wiener Volksoper sieht sich durch die außerordentliche Verteuerung allen existenznotwendigen Materials sowie durch neuerliche Lohnbewegungen gezwungen, ab 1. September eine Erhöhung der Sitzpreise vorzunehmen, gleichzeitig wird die Veranstaltung von zyklischen und Arbeitervorstellungen zu ermäßigten Preisen sowie die Herabsetzung der Preise, die bisher für Vorstellungen mit hervorragenden Gästen galten, in Aussicht gestellt.

Zürich. Dr. Volkmar Andreae, der Komponist der Oper „Ratcliff", arbeitet an einer neuen vieraktigen Oper „Die Abenteuer des Casanova, wozu Ferd. Lion den Text geschrieben hat.

Scherzecke

In Paris zirkulierte 1849 unter dem Titel: „Aus dem Ausgabenbuch des Direktors der großen Oper" folgendes Epigramm auf Meyerbeers „Propheten":

Für 20 000 Franken eine Sonne,
Für 50 000 Franken neue Kleider,
Für 13 000 Franken Lohn dem Schneider,
Für 15 000 Franken Claqueuren-Wonne!
Für 17 000 Franken Nebeldunst,
An Meyerbeer für 30 Franken ... Kunst.

Schriftleitungsvermerk

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Steingräber-Verlag bei. Enthaltend: Prof. Carl Schützes Unterrichtswerke für Klavier

*

Preisrätsel von Bach bis Brahms

Die Namen der Preisträger liegen nunmehr fest und werden im 2. Oktober-Hefte bekanntgegeben.

*

Die Z. f. M. veranstaltet demnächst für ihre Abonnenten einen

Wettbewerb für kleine Kompositionen

Die Bedingungen, die so gehalten sein werden, daß Musiker und Musikfreunde sich beteiligen können, werden im 2. Oktober-Hefte bekanntgegeben.

*

Infolge Abwesenheit zweier Preisrichter kann das Ergebnis des „Wettbewerbes vornehmer Tänze" erst nach dem 1. Oktober bekanntgegeben werden.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“, seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“. Mit den Mitteilungen des Tonkünstler-Vereines zu Leipzig

Die „Zeitschrift für Musik“ erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag — Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik“ Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 20 — *Leipzig, Sonnabend, den 16. Oktober* — 2. Oktoberheft 1920

Musik, nicht Gesang, in die Schulen

Von Georg Otto Kahse

Der Fortschritt regt sich in allen Zweigen der Pädagogik. Vieles, was bis heute als mustergültig gepriesen war, ist im Sturm der staatsumwälzenden Revolution weggefegt worden. Neue Lehrpläne entstehen, die von großzügigen Gesichtspunkten aus aufgebaut werden und die dem Schulsystem eine mehr wissenschaftliche Grundlage und Form geben. Das ist eine Notwendigkeit, die sich aus der Entwicklung des Schulbetriebes unter den heutigen Verhältnissen ganz von selbst ergeben hat und die leider nicht allseitig durchgeführt wird. Die Schule hat in erster Linie den Zweck, den werdenden Menschen für das Leben mit seiner Arbeit und seiner Not vorzubilden. Und doch gibt es noch etwas im Getriebe der hastenden, irrenden Welt, das besonnenen und natürlich veranlagten Menschen mit der Pflege der Kunst ein Plätzchen der Ruhe und Erholung gibt, eine seelische Auffrischung. Es bedarf keiner Frage, daß die Kunst als Schulzweig von jeher und in der heutigen Unterrichtslehre recht stiefmütterlich behandelt wird. Und es hat allen Anschein, als wenn das so weiter gehen sollte.

Die drei bedeutendsten Künste, die ihre wärmenden Strahlen mehr oder weniger über die trockene Schulweisheit leuchten lassen, sind: Poesie, Musik und Malerei.

Von diesen drei Richtungen nimmt die Poesie den weitaus größten Teil ein und deren Tätigkeit zieht sich wie ein roter Faden von der Unterstufe, ja selbst vom Kindergarten an durch sämtliche Schulbetriebe. So erfreulich das an und für sich ist, so traurig sind die Beobachtungen über die durchaus mangelhafte Berücksichtigung der Musik und der Malerei. Die Durchführung meiner Idee für die Malerei will ich hier ausschalten, weil ich dies Kapitel berufeneren Händen anvertraut wissen möchte.

„Ja, es wird doch schon von der Unterstufe an gesungen,“ werden Sie sagen. „Und später sogar zwei- und dreistimmig.“ Alles richtig; aber ebenso wie die Poesie ein Ausschnitt, wenn auch der beliebteste, aus dem gesamten Deutschunterricht ist, so ist der Schulgesang ein Teil, man kann ruhig sagen Teilchen, von dem gesamten Gebiet der musikalischen Kunst. Und von dem übrigen Teil hören unsere Kinder größtenteils nichts.[1])

Man hat das bisher für überflüssig gehalten. Die Hauptsache in der Schule ist das Lesen, Schreiben und Rechnen. Nun gestatte ich mir folgende Vergleiche, deren Zahlen nur nach Gutdünken gewählt sind, also nichts Absolutes bedeuten sollen. Wieviel von 100 Volksschulkindern mögen im späteren Leben sich bewußt mit der Dichtkunst befassen? Ich schätze 30. Wieviel treiben bewußt Musik?

[1]) Die folgenden Ausführungen sind insbesondere auf Volksschulverhältnisse zugeschnitten. Wesentlich anders sind die Erfolge von den Kindern der höheren Schulen, von denen ein hoher Prozentsatz schon durch die Hausmusik in das Wesen der Musik eingeführt wird.

Mindestens 90, wenn nicht mehr. Sei es in Form von Konzert- oder Theaterbesuchen, sei es die Freude am Klange der Militärkapelle, des Promenadenkonzerts, sei es schließlich die Café- und die Kinomusik oder der Drehorgelmann, der alle arbeitsfreien Menschen mit seinem Leierkasten an die Hoffenster lockt. Ganz abgesehen von den in Gesangvereinen tätigen Menschen.

Das beweist eben, daß die Kunst auch in der bescheidensten, ja selbst in der verirrten Form eine Erholung, eine Freude bereitet und ein Bedürfnis der allerbreitesten Volksschichten ist. Und auf die Entwicklung dieses Sinnes hat die Schule bis jetzt so gut wie gar keinen Einfluß. Sonst wäre es unmöglich, daß der „kultivierte" Durchschnittsdeutsche von heute besonderen Genuß an den erotisch und rhythmisch verbogenen Foxtrottklängen findet. Und andererseits geschäftstüchtige, gewissenlose „Tonkünstler" auf Grund der musikalischen Unwissenheit des Volkes soviel Unheil anrichten konnten. „Keine andere Kunst hat man so zur Dirne gemacht, keine andere Kunst hat man derart durch die Gosse geschleift! Nirgends hat man mehr Unflat ausgeschüttet! Nirgendwo mehr, als gerade in der Musik!" Und das merken die meisten Menschen nicht. —

Das Kind verläßt eben bis auf den Volksliederschatz ohne jegliche sonstige musikalische Vorbildung die Schule. Wie ist es dagegen mit der Poesie?

Das unzweifelhafte Interesse wird durch die Persönlichkeiten unserer großen Dichter, die mitten in den Unterricht hineingestellt werden, ganz anders gefesselt. Die Lebensgeschichten erklären die Entstehung ihrer Arbeiten und verbinden so unlöslich den Namen mit ihren Werken. Welches Kind kennt heute in der Schulzeit J. S. Bach, Beethoven, Schubert, Mozart, Brahms, Richard Wagner? Trotzdem in allen Liederheften die Namen der Komponisten stets rechts über dem Lied aufgeschrieben sind.

Soviel ich mich entsinne, habe ich bis jetzt in keinem Lesebuch (bis auf den Geiger Alexander Boucher „Der arme Musikant und sein Kollege") auch nur irgendeine nennenswerte Abhandlung über das Leben unserer Tonmeister gefunden. Und die wären doch reich an vorbildlichen Stoffen!

Also: überall ist eine dauernde, gewiß unbewußte Vernachlässigung der musikalischen Fragen zu merken. So selbstverständlich im Deutschunterricht die Hervorhebung führender Persönlichkeiten war, ebenso selbstverständlich wurde bis heute alles Ähnliche im „Gesangunterricht" ausgeschaltet.

Und damit komme ich zum Kernpunkt dieser Abhandlung. Der ministerielle Erlaß vom Jahre 1914, der bereits an den Gesangunterricht wesentlich höhere Anforderungen stellt, fordert eingangs:

„Der Gesangunterricht hat die Aufgabe, die Lust zum Singen und die Freude am deutschen Volksliede wie an edler Musik überhaupt zu wecken, die Gemütsbildung zu fördern, die Stimme und das musikalische Gehör zu bilden, einen Schatz wertvoller geistlicher und weltlicher Lieder sicher einzuprägen und die Kinder zu gesanglicher Betätigung im späteren kirchlichen und bürgerlichen Leben vorzubereiten."

Das hat schon manchem musikalischen Pädagogen alten Stils viel Kopfzerbrechen und Ärgernis bereitet und in den Beratungen über den Gesanglehrplan die Geister hart aufeinanderprallen lassen. Aber es wäre verkehrt, nun die Flügel hängen zu lassen. In die Schule muß Musikunterricht, sonst läßt sich die ausdrückliche Forderung des Ministerial-Erlasses, „die Freude an edler Musik überhaupt zu wecken", gar nicht durchführen. Musikunterricht nicht etwa im Sinne eines Konservatoriums, sondern ebenfalls in Form eines musikalischen Unterrichts, der mehr auf musikwissenschaftlicher Grundlage ruht, und der sich selbst von der Unterstufe an in gesteigerter Form bis zur Oberstufe durchführen läßt. Das soll beileibe keine Vermehrung des Gesanglehrplanes bedeuten. Es bleibt immer dem Geschick des Gesanglehrers überlassen, kleine Züge aus dem Leben des Komponisten und aus der jeweiligen Zeit einzufügen, die mit dem Lied dem Kind ein Stück persönlichen Erlebens von dem Verfasser geben. Und das behält das Kind ohne weiteres. Mit der wachsenden Erkenntnis vom Leben und Werden unserer großen Tonmeister wächst auch die Liebe zur Musik und zu deren verschiedensten Arten, die dem Kind in wirklich volkstümlichen Konzerten (Volkslied, Ballade, Kammermusik, Orchester usw.) nach Einführung durch den Lehrer praktisch vorgeführt werden. Bei solcher Auffassung des musikalischen Unterrichts wäre es kaum möglich gewesen, daß unser Volk die unvergänglichen Schubert-Melodien erst aus dem „Dreimäderlhaus" kennenlernen mußte, die ein geschäftstüchtiger Herr zu einem schändlichen Bühnenwerk zusammengestellt hat.

Der Musikunterricht in der angedeuteten Form erfordert selbstverständlich eine Persönlichkeit, die zunächst einmal richtiggehend musikalisch und auch sonst vollkommen mit dem Stoff vertraut ist. Wieviel Pädagogen sind noch heute infolge der Verhältnisse gezwungen, Gesangunterricht zu geben, der ihnen infolge mangelnder musikalischer Befähigung durchaus nicht liegt. Und merkwürdigerweise werden dem Fortschritt aus diesen Reihen Hindernisse bereitet. Musik und Malerei sind eben Unterrichtsfächer, die mehr Begabung wie einen guten Verstand voraussetzen, und diese besondere Begabung ist leider nicht jedem von der Natur gegeben. Hier ist also in erster Linie mit dem Vorurteil gegen die Fachlehrer zu brechen. In Bayern setzt eine Bewegung ein, die auf die Ausbildung des musikalischen Lehrers besonderen

Wert legt und dieselbe auf ganz anderer Grundlage aufbauen will. Das wäre ein Weg, der ohne weiteres wesentliche Fortschritte bringen würde und der, zur Nachahmung besonders empfohlen wird. Mit der Ausschaltung der unmusikalischen Lehrer vom „Musikunterricht" in den Schulen würde ganz von selbst der Kampf gegen den Fachlehrer fallen und ein Stamm musikfreudiger Lehrer herangezogen, die mit Begeisterung dieses Fach aus seiner Aschenbrödelstellung herausheben und ausfüllen würden.

In der versöhnenden Macht der Musik finden sich ohne Ausnahme alle Parteien wieder, und das um so mehr, da die deutsche Musik dem gesamten Erdball im großen und ganzen die Fortentwicklung der Musik in überragender Größe aufgezwungen hat. Wenn also die verantwortlichen Stellen dem Gedanken des Musikunterrichts in der Schule näher treten würden, so geschähe damit unserem materiell verarmten Volke ein Dienst, der dem kommenden Geschlecht mehr Sinn für das Schöne und Gute auf den Lebensweg gibt.

Anselm Feuerbach und Richard Wagner

Eine künstlerische Parallele von Eugen Segnitz

I.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatten Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner neue Wege gezeigt. Ihre Kunst war der Ausdruck, das Resultat einer Persönlichkeit, die keinen Widerspruch duldete.

Diese Meister erschienen in der Zeit, da die Poesie Musik und die Musik Poesie werden wollte, wie es ein deutscher Romantiker einst mit den Worten zu bestimmen unternahm, daß nämlich die Poesie sich dunkler Stimmungen bemächtige, die allgemein wie Ton, Farbe und Geruch auf unseren tiefsten Wesensgrund einwirken, daß aber die Musik dagegen wie das Wort unseren bewußten Geist bestimmte Vorstellungen erregen möchte.

Wie man früher Robert Schumann den literarischen Musiker genannt hat, so darf Anselm Feuerbach, der mit Arnold Böcklin und Adolf Menzel auf dem Felde der bildenden Kunst den gleichen gewaltigen Kampf durchführte wie die drei oben genannten Komponisten auf dem ihrigen, mit Fug und Recht als einer der musikalischen Maler in der neueren Kunst gelten.

Mit Richard Wagner hat Anselm Feuerbach gar vieles gemeinsam. Beide Künstler sind, mit Hamlet zu reden, der Spiegel, der kurze Chronikauszug ihrer Zeit. Sie hielten in ihren Werken, deren jedes einzelne eine Station auf der Via dolorosa ihrer künstlerischen Lebenswallfahrt bedeutete, den Mitlebenden einen Spiegel vor; einen Wunderspiegel, darin diese das allmähliche Wachsen und Werden einer neuen Kunst sehen und beobachten konnten. Und wie Wagner nur schuf, wenn ihn der Geist antrieb, wenn er dem Drange zu produzieren nicht mehr zu widerstehen vermochte, so bekannte auch Feuerbach, er würde niemals etwas machen, wobei nicht sein „tiefstes Sein und Werden erschüttert" sei. Aber dann galt auch einem jeden der beiden Künstler ein vollendetes Werk als ein eben erreichtes Ziel, als ein neu gewonnener Höhepunkt, der immer wieder auf den eigentlichen, noch zu erreichenden Gipfel hehren Künstlertums hinwies.

Auch im äußeren Lebensgang finden sich leicht Parallelen zwischen Wagner und Feuerbach. Beide bewiesen bereits während ihrer Gymnasialzeit den Beruf zur Künstlerlaufbahn; beide lebten ausschließlich der künstlerischen Produktion; beide endlich fanden, nach mannigfaltigen Irrungen und Wirrungen, in München „den Helfer in der Not", jener den König Ludwig, dieser den Grafen Schack.

Der Stil beider Künstler war von gleich monumentaler Erhabenheit, wie sie ihn an Beethoven und Michelangelo gebildet hatten. Und der Maler wie der Musiker sahen sich in ihrem Wirken, für das sie mit unerschütterlicher Treue gegen sich selbst einstanden, Jahrzehnte hindurch auf das schmählichste angegriffen und in ihrem edlen Streben bitter verkannt.

Deshalb hier wie dort die tiefe, unbezwingliche Sehnsucht nach abgeschlossener äußerer Ruhe und reiner innerlicher Beglückung, nach einem Heim, wo alles Wähnen endlich Frieden fände. Nach langer Irrfahrt ward es dem einen in Bayreuth, dem anderen in Rom zuteil. Und noch eine Stadt wurde beiden bedeutungsvoll -- Venedig, die Lagunenstadt, die sie ungemein liebten. Längst angelangt auf der Höhe vollendeter Meisterschaft arbeitete Wagner hier an der Partitur seines Musikdramas „Tristan und Isolde", und Feuerbach beschloß in der an Kunstwerken überreichen Akademie Venedigs unter dem Kopieren der „Assunta" Tizians gewissermaßen seine Studienzeit ab.

Wie eingangs dieser Zeilen an dem Ausspruche Wilhelm von Schlegels dargetan wurde, stehen die Künste untereinander in engem Zusammenhang. Schon früher, in Venedig, hatte Rahl, einer der Lehrer Feuerbachs, es ausgesprochen, daß aus dieses angehenden Malers Arbeiten „ein mysteriös musikalischer Geist" spreche. Und ein neuer Ästhetiker (Hermann Nohl, der Bruder des Musikschriftstellers) wies darauf hin, wie stark in Feuer-

bachs Schöpfungen das musikalische Moment sich geltend mache: „Die Musik, die er in alle seine Bilder gemalt hat und die wie ein unendlicher Akkord aus ihnen allen tönt, behält einen fremden schmerzlichen Ton, der das Herz zusammenpreßt."

So ruft gleich eines der Feuerbachschen Gemälde noch aus früherer Zeit, „die Poesie", die Erinnerung wach an jene altvenezianischen Bilder, darauf die Engel singen und geigen und Musik aus jedem Farbenton herausklingt. Dasselbe gilt von der Dresdener Madonna, der Mutter mit dem Kinde. „Im Abendlicht sitzt die große Frau auf einer Steinbank, dahinter die dunkle Campagna. Der Knabe, von der Musik der drei Kinder eben erwacht, sieht den Beschauer seltsam an, während die Mutter versonnen lauscht; einsam, weltverloren, ahnungsvoll." Ein anderes Bild, Dante Alighieri in Ravenna mit edlen Frauen lustwandelnd, regt in dem Beschauer ähnliche Empfindungen an, und der junge Maler empfand nach seinem eigenen Wort, dieses stille Wandeln wie ein Mozartsches Adagio. Weiter sei verwiesen auf Feuerbachs „Pietà" (in München), einem Gemälde von ergreifend tiefem Stimmungsgehalte und eigenartig im langsamen Ausklingen eines einzigen, großen, weltenbewegenden Schmerzes. Es könnte unter Anhören eines Brucknerschen Adagio gemalt sein. Erinnern wir uns sodann neben dem Feuerbachschen Gastmahl des Plato, worin apollinische und dionysische Stimmungsmomente mit aller Schärfe antithetisch festgehalten sind, auch der köstlichen Hafisbilder, die den persischen Dichter in der Schänke verweilend und am Brunnen ruhend vorführen — hier am strömenden Wasser Erfrischung findend und erzählend, dort in seliger Begeisterung ein Gedicht an die Wand schreibend. Es ist ein Wunder, daß moderne Komponisten sich solch erklärt poetischer und musikalischer Stimmungsvorlagen noch nicht für ein sinfonisches Idyll für großes Orchester bemächtigt haben!

Zum Dramatiker wird Feuerbach in seinen, aus dem Medea-Mythos geschöpften Gemälden, in den Iphigenienbildern, in der Versuchung des heiligen Antonius und im Orpheus. Von kolossal dramatischer Stimmung und lebhaftester Erregtheit erfüllt ist seine Amazonenschlacht, diese wahre Polyphonie von Farben, Tönen und Linien. In seinem letzten, 1879 entstandenen, leider jedoch unvollendet gebliebenen Gemälde, schlug dann der Künstler noch einmal sanftere Gefühlssaiten an. Es ist „das Konzert". Vier venezianische jugendliche Damen sind in einem Gemach des Dogenpalastes mit Quartettspiel beschäftigt. Sie horchen ernsthaft und andächtig auf den Ton ihrer Instrumente und der Beschauer lauscht unwillkürlich mit ihnen. Für die Mitarbeit stark innen mitklingenden Wesens zeugt es, daß der Künstler selbst diese seine letzte große Schöpfung „die Verklärung einer Malerseele" genannt hat.

Gleich Wagner hat auch Feuerbach sich literarisch betätigt. „Mein Vermächtnis" heißt das Buch, das Aphorismen und Tagebuchblätter enthält. Wie dem Musiker oft, so zwangen auch hier absichtliches Nichtverstehenwollen, feindselige Borniertheit, lieblose Beurteilung von fremder Seite und sein stolzes Selbstbewußtsein dem Maler die Feder in die Hand. Feuerbach schrieb diese künstlerische Konfession im Frühling 1876 nach schwerer Krankheit in Heidelberg, für die wenigen, die guten Willens waren, seinem Entwicklungsgange einige Aufmerksamkeit zu schenken, und zu dem Zwecke, hier und da eine Seele für das Verständnis seiner Werke zu erwecken. Polemischer Art waren die im Anhang des „Vermächtnisses" zusammengefaßten Aphorismen. Als Abwehrmittel gedacht und dienend, waren sie niedergeschrieben worden „aus einem ethischen Reinigungsbedürfnis und als erster Spatenstich zur Wegräumung eines fünfzigjährigen Schuttes". Feuerbach selbst diene uns als Führer in seine Geisteswelt. Seine Anschauungen, Aussprüche u. dgl. werden reichen Nutzen auch auf Fragen im allgemein künstlerischen wie vornehmnehmlich musikalischen Gebiete erklärende und ergänzende Anwendung finden können.

Zunächst einiges aus Anselm Feuerbachs äußerem Leben, das dem Leser ganz von selbst Vergleichungspunkte genug darbieten wird zu Richard Wagners Entwicklungs- und Bildungsgang.

Wie im Wagnerschen Familienkreise sich Interessen künstlerischer und allgemeiner Natur in Fülle vereinigten, durchdrangen und befruchteten, so gingen auch in Feuerbachs Elternhause viele bedeutende Menschen ein und aus. Alles Schöne in Natur, Leben und Kunst ward da auf- und angenommen und die Kinder hatten, da sie niemals in einer Kinderstube für sich abgesperrt blieben, jederzeit ihren Anteil an allem, was vorging. Es wurde auch viele gute Hausmusik gemacht, und dem jungen Anselm waren „Haydn, Mozart, Beethoven immer in den Ohren. Diese Klänge," sagt er später selbst, „von Kindheit an gewöhnt, waren Veranlassung, daß ich ohne musikalisch zu sein, — ich scheute das technische Lernen — gute Musik von mittelmäßiger gar wohl zu unterscheiden wußte." Auch Wagner hatte niemals den Trieb, „mechanische Kunstfertigkeiten" an sich auszubilden und bekennt in seiner Autobiographie, daß er in seinem Leben nicht Klavierspielen gelernt habe.

Wie Wagner den Vater, so verlor Feuerbach frühzeitig die Mutter, und mit einigen Familienmitgliedern hatte es auch eine besondere Bewandtnis. Eine Schwester Anselms verlebte ihre Tage befangen in Gebilden einer Traum- und Zauberwelt; eine Tante irrte, von unglücklicher Liebe zu dem dämonischen Geiger Paganini angetrieben,

rastlos in der Welt umher. Überhaupt besaßen die Feuerbachs „Feuerseelen“, und Anselm hatte von ihnen leichte und zugleich starke Reizbarkeit und Erregbarkeit und fast niemals sich zu Ruhe begebende Phantasie geerbt.

Wagner und Feuerbach waren von Jugend auf von drängendem Lerneifer und Bildungstriebe beseelt, nur daß er sich in dem Maler auf das bewußte sichere Ziel von Anbeginn konzentrierte. „Nur lernen, lernen, und wenn ich hungern sollte“, rief er einmal aus. „Ich möchte mich so gern an etwas anklammern, was mich in die Höhe bringt. Ich habe schon mit dem Äußersten mich vertraut gemacht und gehe zugrunde, wenn ich mich nicht in eine grenzenlose Arbeit stürzen kann.“ Also wirkte und trieb in beiden Künstlern eine ungeheure Arbeitskraft, ein Wille zur Tat, der auch vor den größten Aufgaben nicht zurückscheut und das untrügliche Bewußtsein, zu den vom Schicksal Auserkorenen zu zählen — das: „Anch' io sono pittore“ eines Michelangelo.

Bildungstrieb war es, der Anselm Feuerbach frühzeitig in die Welt hinausziehen hieß. Düsseldorf, München, Antwerpen, Paris und Venedig boten dem Unermüdlichen Rast zu lernen, und Rom ward ihm endlich eine zweite Heimat.

Aus der Zeit des Pariser Aufenthaltes liegt ein beredtes und klar bestimmtes Zeugnis vor, in wie hohem Grade Feuerbachs Schaffen musikalischen Eindrücken unterstand, ja mehr noch, unmittelbar von ihnen gefördert und erhoben wurde. Mit seinen eigenen Worten: „Paris hat mächtige Einflüsse. Ich war zum ersten Male im Theater und habe eine Aufführung von „Joseph und seine Brüder“ erlebt, so ergreifend, daß fortwährende Schauer mich durchbebten. Ich bemühte mich andern Tags einen Hauch dieses Geistes auf die Leinwand zu bringen. Auch eine Beethovensche Sinfonie habe ich gehört, die mich ergriffen und durchgeschüttelt hat wie noch nie. Es war die Sinfonie in C-Moll. Ich fühlte erst, wieviel wunde Stellen in mir sind, in die die Musik einhakt.“

Es fand also hier in umgekehrter Art eine Anregung statt, wie z. B. bei Liszt, der durch die Werke eines Raffael, Michelangelo, Orcagna, Kaulbach u. a. zu musikalischem Tun inspiriert wurde. Denn es handelt sich solchenfalls immer nur um verschiedenes Material der Mittel und der Ausführung. Die Ästhetik der einen Kunst ist die der anderen, alle aber bieten sich dem vom Geist der Schönheit erfüllten Künstler dar, seine schöpferischen Ideen in irgendwelche Form ausströmen zu lassen und damit in die Wirklichkeit umzusetzen.

Aber trotz aller Schaffenskraft und -freude überkam auch Feuerbach hier und da das Bewußtsein von der Höhe eines gesteckten Zieles und der Weite des Weges, es zu erreichen. „Es ist doch ein großer Schritt vom Denken und Vorstellen bis zum Machen mit den Händen,“ klagt er einmal; gleich darauf freilich macht sich der, allen ersten Künstlernaturen eigentümliche Optimismus Luft in den Worten: „Ich fand, daß die Welt viel zu schön sei, um in ihr die Stirn zu runzeln.“ Des Malers verzweifelten Ausruf: „Nicht im Leben, sondern am Leben zugrunde gehen, ist ein hartes Wort!“ könnte auch Wagner gesagt haben, gedenkt man z. B. der schweren Zeit seines Aufenthaltes in Paris.

Wagner und Feuerbach wandten sich, im berechtigten Künstlerstolz oft genug tief gekränkt, gegen ihre Kritiker, denn nach des Malers Wort ist es „nicht recht, daß unsere Zeit die aufblühenden Blumen so wenig achtet. Sie zerpflücken und zertreten, das verstehen sie meisterhaft.“ Und es spricht sich in Feuerbachs Aufzeichnungen klar und deutlich aus, wie er sich, ähnlich Wagner, nach dem liebevollen Verständnis und dem bereitwilligen Eingehen seitens der Zeitgenossen auf seine künstlerischen Intentionen sehnt: „Man wehrte sich gegen meine Kunst wie gegen ein gemeinschaftliches Übel. Was ich auch brachte, nichts war recht, und jede Entwicklungsperiode, welcher der Kenner sonst mit besonderem Interesse nachzugehen pflegt, ward mir als falsche Richtung, als Rückschritt ausgelegt... Wären die Folgen nicht so verhängnisvoll gewesen für mich, so würde dieser dauernde Rückschritt, in welchem ich mich, nach der Ansicht der deutschen Kritik, eigentlich mein ganzes Leben hindurch befand und bei welchem ich doch immer vorwärts kam, seine sehr ergötzlichen Seiten gehabt haben... Wie anders würde es sein, wenn ich eine kunstliebende, kunstgebildete Nation hinter mir hätte! Noch nie habe ich es so deutlich als bei meiner Rückkehr gefühlt, daß ein Leben dazu gehört, um einen Quadratschuh mit Anstand auszufüllen... Ich wünschte Verständigung mit meinen Zeitgenossen. Die Anweisung auf die Nachwelt ist kein Ersatz für den lebendigen Pulsschlag verwandter Herzen und für liebevoll ermunterndes Eingehen und Aufnehmen, dessen der Künstler bedarf für sein Schaffen, wie die Pflanze das Licht der Sonne zum Wachsen... Jeder Akkord, den ich anschlug und von dem ich glaubte, daß er richtig und rein sei, ist zum Mißklang geworden, sowie er über den Atelierraum hinausdrang.“ Daß sich hierzu eine Unzahl von Parallelstellen aus Wagners Schriften und Briefen mit größter Leichtigkeit finden lassen würden, bedarf kaum noch besonderer Worte.

Trotz aller Widersprüche schuf Feuerbach, wie sein großer Bayreuther Leidensgenosse, der Heimat, die ihm nichts zu bieten hatte, ja ihm eben beständig so gut wie alles versagte, beinahe zwei Jahrzehnte hindurch fernbleibend, seine wunder-

vollen Werke. Gänzlich unbekümmert um die Außenwelt, gab er sich dem Drang nach lebendigster Produktion hin, denn nach seiner Meinung schafft sich jeder Mensch sein eigenes Paradies, „und bestände es nur aus einem Blitz der Hoffnung." Nur zu oft aber verfiel der Künstler in den Zustand schwerer Melancholie und schmerzlicher Weltverlassenheit, ähnlich jenem wie es Wagners Briefe an Liszt, Mathilde Wesendonck u. a. im Leser wachrufen. „Der Fluch der Armut! — Wenn heute einer mich in Versuchung führte, ich würde Shylocks Schein ohne Bedenken unterzeichnen!" meldet ein Blatt in Feuerbachs Tagebuch. Es ist überall in der Kunst und in der Künstlerwelt dasselbe Elend und die gleiche bittere Empfindung, sich durch widrige äußere Verhältnisse niedergedrückt zu sehen und sich eingeengt zu fühlen durch niedrige reale Dinge.
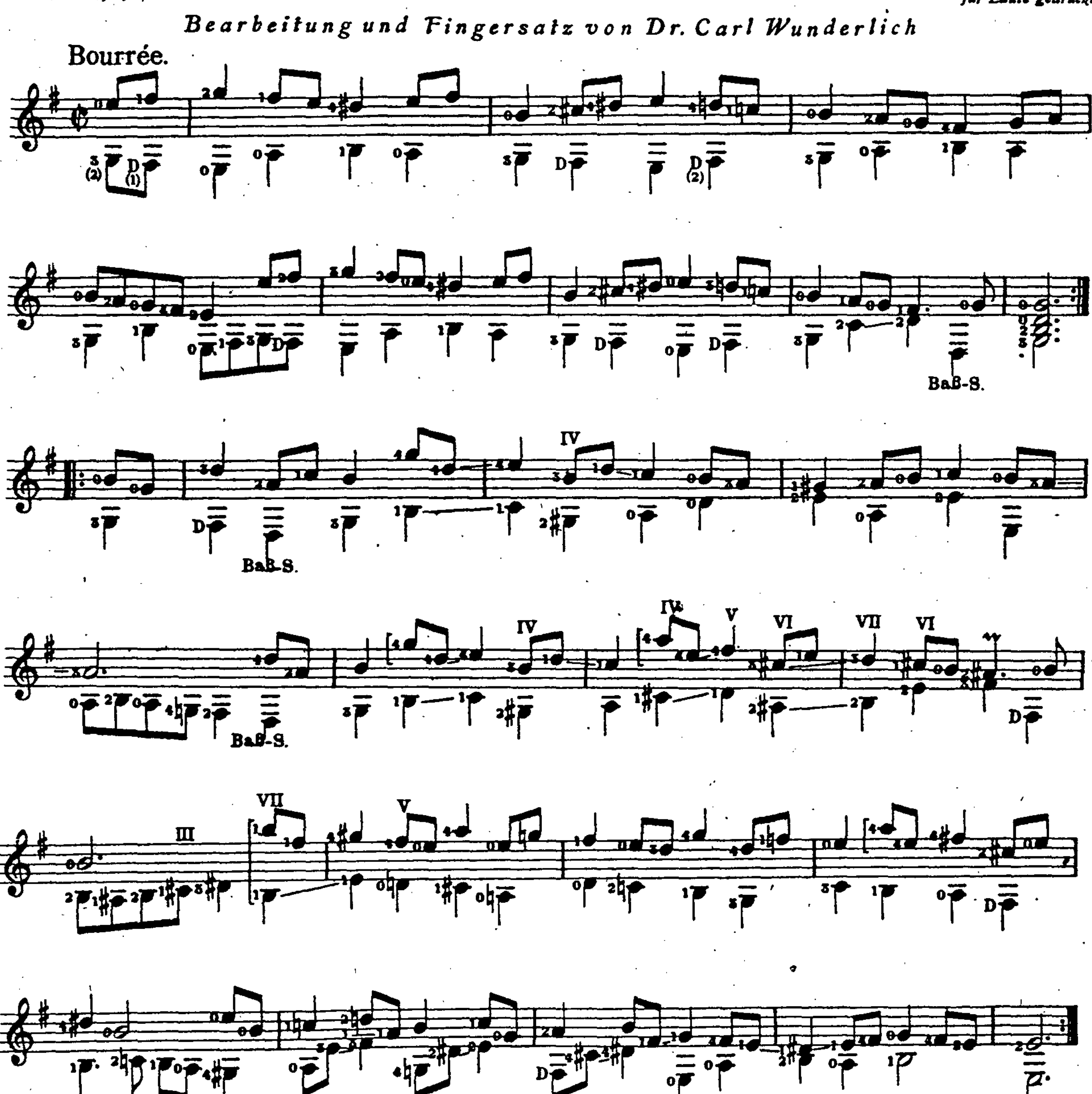
J. S. Bach

Die Baßsaiten sind zu stimmen in Dis, D, C, H.

Bourrée aus der E-Moll-Suite für Laute (solo)

Zum ersten Mal für Laute gedruckt.

Bearbeitung und Fingersatz von Dr. Carl Wunderlich



Neuzeitliche musikalische Schlagwörter

Von Edwin Janetschek, Prag

Die Opern- und Konzertberichte unserer Musikfachzeitungen und Tagesblätter haben nicht nur eine erzieherische Aufgabe für die Künstler, sondern sind vor allem auch dazu bestimmt, das musikliebende Publikum über die Kunstgeschehnisse zu unterrichten. Um so wunderlicher muß es scheinen, daß dieselben mehr und mehr gelehrte Eigenschaft und Form annehmen und sich mit Vorliebe in Fachausdrücken ergehen, wodurch sie selbstverständlich dem größeren Teile des Leserkreises unverständlich und unzugänglich gemacht werden. Auch die „modernen" musikalischen Schlagwörtern, die heute allenthalben im Musikleben Anwendung finden, sind zum großen Teile in ihnen geboren worden. Wer die Opern- und Konzertberichte unserer Zeit aufmerksam liest, wird diese Behauptung bestätigt finden und überrascht sein, von welcher Menge musikalischer Schlagwörter das Musikleben der Gegenwart beherrscht wird, Schlagwörter, die man früher größtenteils überhaupt nicht kannte oder doch nur in den seltensten Fällen anwenden hörte, während sie heute im Munde aller sind. Und zwar sowohl im Munde der kleinen Zahl derer, die sich ihrer Bedeutung bewußt sind, als auch und noch mehr der größeren Zahl jener, die sie unbewußt nachsprechen.

Die Entstehung dieser musikalischen Schlagwörter läßt sich nur aus der zunehmenden Verwissenschaftlichung der Musik einerseits und ihrer immer größer werdenden Verbreitung andererseits erklären; denn der wissenschaftlichen Ausdeutung entsprangen neue Ausdrücke, für deren Gebrauch die zunehmende Zahl des musikliebenden Volkes um so eifriger besorgt war, je gelehrter dieselben klangen und ihren Benützern den Schein musikalischen Wissens und musikalischer Bildung einzutragen geeignet waren. Der Vielgebrauch der zahlreichen „modernen" musikalischen Schlagwörter im Munde Berufener und Unberufener, Gebildeter und Ungebildeter hat aber begreiflicherweise zur Mißdeutung und Fehlanwendung vieler derselben geführt, so daß heute bereits eine ausgesprochene Wortverwirrung herrscht, die vielfach sogar die Ursprungsbedeutung einzelner dieser Schlagwörter zu verändern und zu verwischen droht. Da die Mehrzahl derselben außerdem Fremdwörter sind, ist für ihre Fehl- und Mißanwendung in doppelter Weise gesorgt. — Ich will es versuchen, im nachfolgenden eine Reihe der gebräuchlichsten neuzeitlichen musikalischen Schlagwörter aufzuzählen und ihre Bedeutung und Mißdeutung zu erörtern. Hierbei wird es sich auch ergeben, ob dieselben für unseren musikalischen Gedankenausdruck und Gebrauch unbedingt nötig sind und ob sie nicht ebensogut durch deutsche Ausdrücke zu ersetzen wären.

Da ist zunächst die Gruppe jener Schlagwörter, die der neuen musikalischen Richtung ihr Dasein danken. Man spricht von „Expressionismus" und nennt die neuesten unserer Neutöner „Futuristen" und „Sezessionisten". War es notwendig, diese schändlichen Namen, die auf dem Gebiete der Malerei längst schlagwortartige Bedeutung erlangt haben, auch im Reiche der Tonkunst einzuführen? Trägt jede neue Richtung in der Kunst schon den Keim der Gegnerschaft und des Hasses in sich, um ihr derartige, sie von Haus aus verdammende, geringschätzige Namen beizulegen, die zum verächtlichen Schlagworte für sie werden müssen? Sind es in Wahrheit Abtrünnige, Zukunftsmusikanten und Umstürzler, weil sie neue Wege in der Kunst suchen? Doch erst recht in der Tonkunst nicht, deren Wesen unwirklicher ist als das jeder anderen Kunst! Und die Masse derer, die mit diesen billigen Schlagwörtern als wegwerfender Bezeichnung für jede neue künstlerische Tat eines Neutöners herumwerfen, hat kaum ein Recht dazu, weil ihr die ehrliche Überzeugung und das rechtliche Wissen zu solchem Urteil fehlt. Wagners „unendliche Melodie" wurde auch ein Schlagwort ihrer Zeit, das ein störrischer Kritiker jener Tage fand, und dennoch hat diese „unendliche Melodie" Recht behalten. Hierher gehört auch das Schlagwort von der „Tonalität", die aufzuheben die Neutöner bezichtigt werden. Aber „Tonalität" ist doch nichts anderes als Klanglichkeit oder Gesetzmäßigkeit des Klanges; sie aufzuheben ist durchaus nicht das Ziel unserer Neutöner, nur erweitern wollen sie ihr Gebiet nach den Grundsätzen der unerschöpflichen Kombinations- und Permutationsmöglichkeit der Klänge und Töne in der auf rein mathematischer Grundlage fußenden Tonkunst. Viel Verwirrung im Musikleben unserer Zeit hat auch das schöne Schlagwort von der „persönlichen

Einer Sängerin

Aus stahlblauen reinen Tiefen bringt
Dein Atem den leuchtenden Perlenkranz;
Weit über lauschende Gärten singt
Sich Schönheit tief in den Sonnenglanz;
Und ich selbst, dem Bunde gesellt,
Schwebe, wie Falterpärchen schaukeln,
Im Liebesspiel über Rosen gaukeln,
Selig mit durch die blühende Welt.

* *Max Bittrich* *

*

Note" hervorgerufen; der es erfunden hat, hat hoffentlich nicht auch sein Gegenstück „Manier" erdacht. Denn auf der einen Seite wird vom Tondichter „persönliche Note" verlangt, während sie ihm auf der andern als „Manier" angekreidet wird. Und im übrigen sagt doch das Schlagwort „persönliche Note" nichts anderes als seine zum Überflusse erfundenen Schwesterschlagwörter von der „Physiognomie" und „Originalität" eines Tondichters, oder wenn man von ihm sagt, dieses oder jenes sei „charakteristisch" für ihn. Ähnlich spricht man wohl auch von dem „Stile" oder dem „Gepräge" eines Komponisten. Warum wir uns in diesen Fällen auf Fremdwörter steifen, ist unerfindlich, da wir doch gute deutsche Ausdrücke hierfür haben; denn es klingt nicht minder schlecht und ist verständlicher für alle, wenn wir einem Tondichter „Eigenart" zugestehen, von seinen „Eigentümlichkeiten" sprechen oder in einem seiner Werke seine „Eigenzüge" zu erkennen vermögen. Überdies sind diese deutschen Ausdrücke auch deutlicher und eindeutiger, wenn wir bedenken, daß manche dieser Fremdwortausdrücke doppelsinnig und mehrdeutig sind, wie eben auch die beiden letztangeführten. So ist unter Original schlechtweg jede Eigenschöpfung eines Komponisten im Gegensatze zu fremden Bearbeitungen zu verstehen; „originell" sein im weiteren Sinne aber heißt man auch die bloße auffallende Merkwürdigkeit eines Gedankens oder Einfalles und „charakteristisch" können für einen Tondichter auch Nebensächlichkeiten der Schreibweise oder des Satzes sein, ohne daß sie seine innere musikalische „Eigenart" berühren. Der Begriff „Originalität" insonderheit hat sich heute schon so verwischt, daß man mit ihm die Erfindungsgabe eines Tonschöpfers treffen will, also die Ursprünglichkeit seiner Erfindung, was aber von Haus aus eine Fehlanwendung des Begriffes „Ursprünglichkeit" für einen schaffenden Künstler bedeutet; denn „originell", das ist „ursprünglich", schreibt jeder schaffende Musiker, der nicht abschreibt oder fremde „Originale" bearbeitet. Auch in der Malerei spricht man ja richtigerweise von dem „Originalbilde" eines Künstlers im Gegensatze zu „Kopien", seien sie auch von Meisterhand.

Es fehlt mir leider der nötige Raum, die unübersehbare Zahl aller im gegenwärtigen Musikleben gebräuchlichen Schlagwörter hier aufzuzählen und zu erläutern, so daß ich mich beschränken mußte, nur eine kleine Gruppe derselben und von dieser wieder nur eine engere Auslese, nämlich die der neuen Musikrichtung entsprungenen, ausführlich zu behandeln. Denn die neuzeitlichen musikalischen Schlagwörter wuchern nicht nur in den Besprechungen schöpferischer Tonwerke, sondern auch in den würdigenden Berichten über die nachschaffenden Künstler und ihre Kunst. Nur einige will ich noch anführen, vor allen jene, die durch ihre Vielverwendung sozusagen Fachausdrücke geworden sind; leider sind unter ihnen auch gut deutsche, deren widersinnige Einbürgerung doppelt zu bedauern ist. Wir müssen von der „Thematik" eines neuzeitlichen Tonwerkes lassen und wissen, daß uns die „Thematik" im eigentlichen Sinne des Wortes mit dem Antritte der Herrschaft des „Motives" verlorengegangen ist, wir hören vom „Melos" und „Kantilene" in modernen Tonwerken, ohne aus den gleichen Gründen recht an sie glauben zu können. Andererseits müssen wir uns ein andermal darüber belehren lassen, daß der und jener Gesangskünstler in der „Kantilene" zu wünschen übrig ließ oder eine schöne „Kantilene" zeigte, die doch an und für sich in dem gesungenen Tonwerke vorhanden sein muß oder nicht. Wir lesen von der „Technik" eines Vortragskünstlers schlechtweg als Anerkennung seiner Leistung, während doch das Wort „Technik" nichts anderes besagt als „Kunst" und die Fertigkeit in derselben als selbstverständliche Voraussetzung ihrer Übung . Wir müssen die Schlagwörter „System" und „Methode" als gleichbedeutende Begriffe in verschiedener Auslegung und als Lobbezeichnung schlechtweg über uns ergehen lassen, ebenso wie wir uns auf gut deutsch sagen lassen müssen, dieses oder jenes Kunstwerk oder ein Konzertzettel verrate „Stil", trotzdem „Stil" nur ein Grundbegriff ist, der gute und schlechte Arten in sich schließt. Wir hören ebenfalls gut deutsch von einer „stimmungsvollen" Musik sprechen, obwohl wir zugeben müssen, daß jede Musik ihre „Stimmung" hat, sei es eben diese fröhliche, ausgelassene oder jene düstere, ernste. Wir erfahren von irgendeiner „Premiere" und wissen nicht, handelt es sich um eine bloße Erstaufführung oder um eine mit dem deutschen Ausdrucke unzweideutig zu benennende „Uraufführung". Ich fand Besprechungen, in denen gesagt wurde, die Hauptstärke des Künstlers lag in seinem „Vortrage", trotzdem der „Vortrag" nur eine Grundtätigkeit darstellt und als ob jeder „Vortrag" auch gut wäre; ein anderer bezeichnet wieder den „Strich" eines Geigers oder den „Anschlag" eines Pianisten als das beste Stück seiner Leistung, ohne daß man erfährt, welcher guten „Strichart" bzw. welches besonderen „Anschlages" sich dieselben bedienten. Wir hören so oft von der „Effektsucht" als Vorwurf reden und vergessen, daß „Effekt" nichts anderes heißt als „Wirkung", die doch jeder Künstler anstreben muß, weil jedes Kunstwerk, sei es mit innerlichen oder äußerlichen Mitteln, zu „wirken sucht". Wir müssen von einer „kritischen" Ausgabe eines Werkes lesen, die wir als kritisch durchgesehene erkennen, die aber doch niemals selbst „kritisch" sein kann, wir hören die Bezeichnung „kritische Würdigung" als über-

flüssigen Doppelausdruck, wir hören die „rhythmische Festigkeit“ eines vortragenden Orchesters oder Chores rühmen, obwohl doch „Rhythmus“ selbst nichts anderes ist als Genauigkeit und Festigkeit des Taktes.

Doch genug der Beispiele! Wer andere kennenlernen will, suche selbst in Opern- und Konzertberichten nach; er wird reiche Auswahl haben. Noch mehr wird er seinen Wortschatz an modernen musikalischen Schlagwörtern bereichern, wenn er offenen Ohres im Kreise Musikverständiger und solcher, die es sein wollen, weilt. An dem Beispiele der letzteren wird er auch das tragikomische Unheil erkennen, das manche unserer musikalischen Schlagwörter anzurichten imstande sind, wenn sie aus Unverstand falsch angewendet werden. Eine Nutzanwendung freilich sollten wir alle, Musikschriftsteller und Künstler, Leser und Publikum, aus der mißbräuchlichen Anwendung der modernen musikalischen Schlagwörter, vor allem der fremdwortlichen ziehen: Deutsch zu sein und, wo es nur halbwegs möglich ist, uns deutsch auszudrücken!

Etwas über Kunstpolitik

Von Jos. M. H. Lossen, Darmstadt

Kein Krieg und kein Gesetz wird je vernichten können, was gemeinschaftlich die Völker verbindet und die Menschen eint, denn über dem Abgrund des Schreckens und Verderbens spannt sich weit der Bogen, der nach gemeinsamen Interessenfragen und gemeinsamen Geistesgütern sucht und sie findet. Bei der Wiederannäherung und -anbahnung der gegenseitigen Wechselbeziehungen gebührt der Tonkunst als Mittlerin ein besonderer Vorrang. Schon Goethe spricht davon, wie sehr zur Verbindung verschiedener, selbst entgegenstrebender Elemente die Kunst der Musik geeignet sei. — Um die künftige Gestaltung unseres zerfahrenen Musiklebens zu einigen und unser Kunstverhältnis zum Auslande zu regeln, dürfen wir uns künstlerisch nicht in einseitiger Weise festlegen. Der musikalische Austausch der Völker untereinander ist gleich wichtig und notwendig, wie die Pflege nationaler Kunst, vorausgesetzt, daß wir über dem einen das andere nicht vergessen; denn Einseitigkeit führt entweder zur Vernachlässigung und zum Rückgang oder zur Verknöcherung, zu Stillstand und Unfruchtbarkeit nationaler Kunst. Wie im lebenden Organismus ein jedes Glied, ein jeder Teil selbständig und doch zu gleicher Zeit abhängig ist, das Leben also ganz auf dem Gesetz der Gegenseitigkeit fußt, so muß auch das Kunstleben auf Wechselbeziehung aufgebaut werden, damit bei aller Pflege des einzelnen das gemeinsame, lebenspendende Band sich nicht lockert und löst zum Nachteil und Schaden eines Gliedes. Die letzten Jahre haben uns leider oft genug die einseitige Überschätzung bald des einen bald des anderen Prinzips gezeigt, und man hat so unnötigerweise oft Gegensätze hervorgerufen, die nachgerade zu einer Kampfstellung sich auszuwachsen drohten. Die einen wollten von fremdländischer Kunst nichts wissen und banden sich Scheuklappen vor die Ohren, die anderen in eitler Schwäche für außerdeutsches Wesen und von allerlei kosmopolitischen Verbrüderungsgefühlen beirrt, propagandierten nicht selten zu Stunden nationaler Selbstbesinnung taktloserweise für die Kunst eines feindlichen Auslandes. — Mit diesen selbstverschuldeten Gegensätzen erschweren wir uns aber die Arbeit am kulturellen Wiederaufbau, anstatt zu bedenken, daß beide Anschauungen, sofern sie ehrlich, im rechten Maß und frei von Selbstherrlichkeit, ruhig und unbedenklich nebeneinander bestehen können, ja zum eigenen Nutzen sich gegenseitig zu befruchten, durchdringen und ergänzen imstande wären.

Eine weitere Zeiterscheinung, die gefahrdrohend und gleichzeitig häufig auch die eigentliche Veranlassung zur besagten gegnerischen Stellungnahme gab, macht sich geltend durch das Hineintragen von Politik in die Kunst, ein gar gefährliches Spiel; denn mit Kunst hat das nichts gemein, was Ausfluß von Partei und Tendenz. Die Kunst zu politisieren, heißt sie ihrem Wesen nach verkennen, sie entwerten, und man beachte wohl, daß es etwas gänzlich Verschiedenes ist, ob von politischer Kunst oder von Kunstpolitik die Rede ist. So energisch wir die Verquickung von Politik und Kunst im Hinblick auf ihre unheilvolle, verderbliche Wirkung von der Hand weisen, so entschieden haben wir uns für eine Politik der Kunst einzusetzen. Gerade das hat uns bislang gefehlt und so vieles verschuldet, was faul und krank, minderwertig und lebensunfähig. Kunstpolitik heißt nicht Parteigezänk, Entwürdigung der Kunst zum Zweckmittel, sondern Ordnung, Organisation, Leitung, Hebung und Förderung der Musikkultur, nach jeder Richtung hin. Hier sind der Aufgaben ungezählte und hierin liegen, wie in einem Brennpunkte vereinigt, alle Geheimnisse und Fragen der künftigen Gestaltung unseres Musiklebens. Solange wir in unserem eigenen Lande keine geordnete, wohlgeleitete und hochstehende Musikkultur aufzuweisen haben, bleiben wir auch zu schwach für einen Anschluß an das Ausland, denn der Rest selbständiger Regungen würde alsbald aufgesaugt und zu einem traurigen Ruin werden, da ohnehin der Stand unseres öffentlichen

Musiklebens einem chaotischen Getriebe und Gemenge gleicht, in dem sich zwar immer wieder gute Ansätze zeigen, denen aber aus Mangel an dem nötigen Rückgrat ein durchgreifender Wirkungsbereich versagt bleibt. — Mit der in den letzten Jahren überhandnehmenden Mittelmäßigkeit und Minderwertigkeit — Dinge, die mit dem Fehlen jeglicher bewußter Kunstpolitik in engem Zusammenhange stehen — muß endlich abgerechnet werden. Gerade die Nachlässigkeit und Laxheit, die man in dieser Hinsicht getätigt hat, war einer unserer größten Schwächen und ein Unglück für unsere Musikkultur. Man bedenke, welche Mißstände und Unhaltbarkeiten im musikalischen Privatunterrichtswesen eingerissen sind, wo Geschäftsgeist und Kurpfuschertum, künstlerische oder pädagogische Unzulänglichkeit ihr Unwesen treiben, man bedenke unsere Konzertpraxis mit Überflutung von Solistenabenden und dergleichen Veranstaltungen mehr, deren Gesamtergebnis so dürftig und deren ständig wiederkehrende Programme uns die ganze Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit eines Betriebes, nicht aber einer Kultur enthüllen, oder man bedenke unerfreuliche Erscheinungen, wie den Rückgang wahrer Volksmusik, Niedergang und Verflachung häuslicher Musikpflege und deren Ersatz durch fade sentimentale Salon- und Kitschware, oder jenes seichte, abgeschmackte „Musizieren" in Restaurants, Cafés und derlei Lustbarkeitsstätten mehr, die in unseren Tagen wie Pilze aus dem Boden schießen. — Was wäre da geeigneter für die Wiedergenesung der Volkskraft als die musikalische Selbstbetätigung im Kreise der Gemeinschaft, die Wiedergeburt wurzelechter, gediegener Hausmusik und bodenständiger Chormusik (Volkschöre), die für die Erneuerung der Volksgesundheit von wesentlicher Mitbedeutung sind. Deutlich zeigte sich hier, wie Kunstpolitik zu segensreicher Kulturarbeit zu werden vermag.

Eins der schwierigsten Kapitel dürfte das der Organisation der Berufsmusiker und Künstler sein. Auch hier stößt man entweder auf eine unglaubliche Gleichgültigkeit solchen Dingen gegenüber oder es treten Parteihader und kurzsichtige, eigennützige Sonderbestrebungen zutage, die einen geschlossenen Interessenverband, damit aber auch den Machteinfluß einer solchen Gesamtheit verhindern, indem sich die Kräfte zersplittern und lähmen. Wann beispielsweise wird endlich eine einheitliche Front zustandekommen im gemeinsamen Kampf um die soziale, wirtschaftliche Hebung des Musiklehrerstandes? Wir haben heute bedauerlicherweise eine wahre Unmenge von Organisationen, die zu allem Überfluß nicht selten untereinander gegnerisch orientiert sind, oder aber sich oft so unwesentlich voneinander scheiden, daß es wirklich ein Unrecht ist, das man an der Allgemeinheit begeht. Das sind Folgen der in Deutschland hochstehenden Vereinsmeierei, die dank ihres Vielerlei es nie zu etwas Rechtem bringen kann und wird. Würde die Möglichkeit geschaffen, geschlossen und einheitlich vorzugehen, unter Hintansetzung kleinlicher Eitelkeit und persönlicher Privatwünsche, wäre auch mehr bei Stadt- und Staatsbehörden zu erreichen, die zur Förderung, Schutz und Unterstützung der Tonkunst erfahrungsgemäß nur schwer zu bewegen sind. Wir stehen heute an einem entscheidenden Wendepunkte, denn entweder wird die Tonkunst trotz aller anerkennenswerten, im Grunde zumeist jedoch ohnmächtigen Privatbestrebungen einzelner künftighin noch mehr an Wichtigkeit, Einfluß und künstlerischem Stande Einbuße erleiden, oder aber der Staat wird in weitgehendem Maße bei der Abstellung des Zersetzungsprozesses und der Zerfallserscheinungen seine Hilfe und seine Autorität leihen, um in ernster, ausdauernder Zusammenarbeit mit berufenen Kräften die traurige Tatsache unseres Musik*betriebes* in den Zustand aufblühender Musik*kultur* umzuwandeln bestrebt sein.

Neben diesen innerpolitischen Pflichten und Aufgaben einer Kunstpolitik treten nun solche auswärtigen Charakters. Für einen Staat von der Größe, Ausdehnung und Bedeutung Deutschlands, der auf Kulturmacht einen Anspruch erhebt, für einen solchen Staat sind die Beziehungen zu den Nachbarländern und dem Auslande unerläßliche Notwendigkeiten. Diplomatische Vertretungen und wechselseitiger Austausch lassen sich nicht umgehen, berührt doch die Regelung und Verständigung der Reiche untereinander die Frage des eigenen Bestandes und gedeihlicher Entwicklung, da nun einmal, wie im kleinen bei der menschlichen Natur, so im großen bei den Staaten, einer auf den anderen angewiesen ist. Folglich hat auch eine Kunstpolitik, sofern sie großzügig, weitschauend und klug, diesem Prinzip der gegenseitigen Verständigung zu folgen und darauf Bedacht zu nehmen, denn auch hier spielen letzten Endes Fragen der Erhaltung, des Fortschrittes und der Weiterentwicklung mit hinein; und ein Volk, das reiche auswärtige Beziehungen zu unterhalten pflegt, ist noch nicht verarmt oder zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken; erst das Übermaß bringt Schaden, die Mißachtung des Naturgesetzes von der Proportionalität und dem Ausgleich der verschiedenen Kräfte, Richtlinien, die auch für die Kunstpolitik und deren Stellungnahme hinsichtlich nationaler Heimatkunst auf der einen, und ausländischer Schöpfungen auf der anderen Seite ihre Geltung haben.

Solcherlei Ziele und Aufgaben obliegen uns für die Zukunft. Ihnen haben wir uns aus ganzer Kraft hinzugeben, nicht in eigennützigem, selbstsüchtigem, ehrgeizigem Streben, sondern in Unter-

werfung unter das Eine, das Große, Gemeinschaftliche und Allgemeinnutzbringende! Zeigen wir uns diesen Aufgaben gewachsen, halten wir uns fern von einer absichtlichen Verzerrung und Entstellung der Kunst durch das Hineintragen von Staatspolitik und Parteiwesen, pflegen wir hingegen mit Eifer eine Kunstpolitik, die Ordnung, Gesetz, Recht, Schutz und Förderung in unser heutiges Chaos bringt, ohne schablonenhaft und schematisch wirken zu wollen, was die freien und schönen Künste am allerwenigsten vertragen. „Der Kunst zu dienen sei uns Gesetz, ohne Rücksicht auf Partei und Richtung und irgendwelche außerkünstlerische Erwägungen[1])!"

[1]) Geheimrat Zeiß anläßlich seines Amtsantrittes bei den Bayrischen Staatstheatern.

Ein stiller Musikant

Von Theodor Storm

(Schluß)

Etwa acht Tage später befand ich mich auf dem Wege nach dem Bleicherhäuschen. Schon ehe ich es erreicht hatte, hörte ich von dort her Klaviermusik. Ei, dachte ich, jetzt fängst du ihn in voller Begeisterung über seinem Mozart! Als ich aber durch die offene Haustür eingetreten und vor dem Zimmer meines Freundes stehen geblieben war, hörte ich, daß drinnen Schuberts moments musicals gespielt wurden; auch war es keine Männerhand, welche die Töne hervorrief.

„Portamento, nicht staccato!" sagte jetzt die Stimme meines Freundes.

Aber eine andere jugendliche von besonders reinem Klange antwortete: „Ich weiß wohl, Onkel; aber klingt das staccato hier nicht viel, viel schöner!"

„Ei, du Guckindiewelt!" hieß es wieder, „schreib erst selber so etwas, dann kannst du's halten wie du willst."

Noch eine kleine Stille; dann folgte ein portamento, ich sah es ordentlich, wie die jungen Finger den Ton von einer Taste zu der anderen trugen.

„Und nun noch einmal, ob du's sicher hast!"

Und nun kam es noch einmal, und in vollkommener Sicherheit.

Vor mir an der Tür klebte heute ein augenscheinlich neuer Zettel:

> Und sie genas! Wie sollt ich Gott nicht loben;
> Die Erde ist so schön,
> Ist herrlich doch, wie seine Himmel oben,
> Und lustig drauf zu gehn!

Der Vers war aus dem Wandsbecker Boten; ich kannte ihn wohl, aber Freund Valentin hatte sich diesmal eine kleine Änderung gestattet; denn der alte Asmus sprach in jenem Gedichte doch nur von seiner eigenen Genesung.

Als ich, solches erwägend, die Tür öffnete, sah ich neben Valentin ein noch kindliches Mädchen am Klavier sitzen, die mit großen aufmerkenden Augen zu ihm aufblickte.

Mit seinem lieben, jetzt etwas verlegenen Lächeln war er aufgestanden.

„Unsere kleine Sitzung neulich ist Ihnen doch wohl bekommen?" fragte ich, ihm die Hand reichend.

„Mir?" erwiderte er. „Oh, vortrefflich! Aber Ihnen? Ich mag recht viel erzählt haben; Sie wissen, so zu zweien und beim guten Glase!" Er sagte das fast flüsternd und als müsse er Entschuldigung für sich erbitten, während seine blaßblauen Augen mit einem unbeschreiblichen Ausdruck von Innigkeit auf mich gerichtet waren.

„Im Gegenteil," sagte ich, „ich bin noch nicht zufrieden; Sie werden noch mehr erzählen müssen! Aber," fügte ich leiser hinzu, „erst beenden Sie Ihre Stunde mit Ihrem Liebling dort! — denn sie ist es ja doch wohl! — Ich suche mir derweil den ‚Bürger' von Ihrem Bücherbrett."

Er nickte eifrig. „Wir sind gleich zu Ende!" und ging wieder zu seiner Schülerin.

Ich suchte unter seinen kleinen Bücherschätzen und hatte bald die beiden Chodowiecki-Bürger gefunden, von denen ich auf gut Glück das eine Exemplar für mich herauszog. Während ich das Titelbild betrachtete, wo der große Balladendichter in einer Allongenperücke auf offenem Markt die Harfe schlägt, und dabei die moments musicals mir in die Ohren tönten, war eine Magd mit Kaffeegeschirr und Kuchenteller in die Stube eingetreten.

Sie spreitete eine blütenweiße Serviette über den Sofatisch und setzte alles dort zurecht; zwei blau und weiße Tassen standen bald neben der Bunzlauer Kaffeekanne; aber auf einen sehr geschickt von Valentin gegebenen Wink erschien noch eine dritte. Das hatte ich noch bemerkt, als ich auf dem vorgebundenen weißen Blatte meines Büchleins ein geschriebenes Gedicht entdeckte, das meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahm; es waren nur kindliche, einfältige Verse, und dennoch, wie Frühlingsatem wehte es mich daraus an.

> Du liebe schöne Gotteswelt,
> Wie hast du mir das Herz erhellt!
> So schaurig war's noch kaum zuvor,
> Da taucht ein blauer Schein empor;
> Der Rasen hauchet süßen Duft,
> Ein Vogel singt aus hoher Luft:
> „Wer treuen Herzens fromm und rein,
> Der stimm in meine Lieder ein!"
> Da sang auch ich in frohem Mut:
> Ich wußte ja, mein Herz war gut!

Ich las es wieder und wieder; das waren jene Verse von dem Veilchenplatze! Der ganze Valentin war darin; so kannte ich ihn, so mußte auch der junge einst gewesen sein.

Und da stand er selber vor mir, das schlanke, etwas blasse Mädchen mit dem glänzend braunen Haar an seiner Hand. „Ja," sagte er, „das ist meine liebe Marie; wir feiern heut zum ersten Male wieder unseren Sonntagnachmittag; und, in der Tat, es macht mir riesig Freude, daß auch Sie dazu gekommen sind!"

Dann aber das Buch mit dem beschriebenen Blatt in meiner Hand erblickend, errötete er plötzlich wie ein Mädchen. „Nehmen Sie das andere Exemplar für sich," sagte er, „ich bitte darum, die Stiche sind ungleich kräftiger."

Aber ich suchte meinen Besitz zu behaupten. „Darf ich nicht dies behalten? Oder trennen Sie sich nicht davon? Ich seh, es ist aus Ihrer Knabenzeit.'

Er blickte mich fast dankbar an. „Ist das Ihr Ernst?" sagte er. „So ist es in guten — in den allerbesten Händen."

Dann saßen wir zu dreien um den sonntäglichen Kaffeetisch; die kleine Dame machte gar anmutig die Wirtin und hörte im übrigen schweigend unseren Gesprächen zu.

„Also, Freund Valentin," sagte ich, „noch eines müssen Sie erzählen; auch dieser braune Trank öffnet ja die Lippen der Menschen. Was ist aus Ihrem Veilchenplatz geworden? Sieht ihn die Frühlingssonne noch, oder ist er, wie so manches Schöne, in einen Kartoffelacker umgewandelt?"

Über Valentins Gesicht glitt ein frohes, fast ein wenig schlaues Lächeln. „Sie wissen wohl noch nicht," sagte er, „daß ich ein heimlicher Verschwender bin!"

„Oho, Freund Valentin!"

„Doch, doch! Der Platz gehörte einem alten Sonderling. Ich bin sein Erbe geworden; das heißt, ich habe aus seinem Nachlaß dieses unnütze Grundstück um blankes Silbergeld erstanden. — Aber nicht wahr, Marie?" und er nickte seinem Liebling zu, „wir beide kennen seinen Wert, wir wissen auch, zu welchem Geburtstage wir notwendig dort die Veilchen pflücken müssen!"

Da legte das schlanke Mädchen den Kopf auf seine Schulter und schlang die Arme um seinen Hals. „Zu Mutters Geburtstage," sagte sie leise; „aber Onkel, das ist jetzt noch lange hin."

„Nun, nun, es wird ja wieder Frühling werden!"

„Das wolle Gott, Freund Valentin!" sagte ich. „Darf ich dann mitgehen und die Kränze binden helfen?"

Zwei Hände streckten sich mir entgegen: die eine war schlank und schön und jung, die andere — ich wußte es, das war eine treue Hand.

* * *

Ich bin nicht hingekommen; noch bevor der Winter zu Ende ging, hatte mich das Leben weit von dieser Stadt hinweggetrieben. Noch einmal durch einen gemeinsamen Bekannten erhielt ich einen Gruß von Valentin; noch einige Male, wenn es Frühling wurde, dachte ich an seinen Veilchenplatz, und dann nicht mehr. Andere Gestalten drängten sich herbei, hinter denen allmählich die des stillen Musikanten ganz verschwunden war.

Etwa zehn Jahre später kam ich auf einer längeren Reise durch eine der größeren mitteldeutschen Städte, deren Orchesterverein damals auch in weiteren Kreisen eines wohlverdienten Rufes genoß; nicht allein durch die eigenen tüchtigen Leistungen, sondern ebensosehr, weil die Direktion es verstand, mit ihren verhältnismäßig bescheidenen Mitteln fast für jedes Konzert auch von außen her irgendeinen bedeutenden Künstler mit heranzuziehen.

Es war im Spätherbst und schon Abend, als ich ankam. Ein dort wohnender musikliebender Freund, der mich am Bahnhof erwartet hatte, kündigte mir an, es sei Orchestervereinskonzert heute abend; ich müsse sogleich mit ihm kommen, es sei die höchste Zeit. Ich wußte aus Erfahrung, gegen diesen Enthusiasten war nicht aufzukommen, und so übergab ich denn meinen Gepäckschein nebst überschüssigem Reisegerät dem Diener irgendeines Hotels; gleich darauf saßen wir in einer Droschke, die uns gegen doppelten Fuhrlohn in raschem Trabe nach dem mir schon früher bekannten „Museum" brachte. Unterwegs hatte ich noch erfahren, daß für den heutigen Abend eine junge Sängerin gewonnen sei, eine Art von Unikum für klassische Musik, die außerdem die Schrulle habe, sich stets als die Schülerin eines gänzlich unbekannten Menschen aufzuführen.

Das Konzert hatte bei unserer Ankunft schon begonnen, und wir mußten an der geschlossenen Tür des Saales warten, bis die letzten Takte der Hebriden-Ouvertüre verklungen waren. Als die Türen wieder geöffnet wurden, steckte mein Freund mir ein inzwischen von ihm besorgtes Programm in die Brusttasche meines Rockes, zog mich bei der Hand in den gefüllten Saal und hatte bald, ich weiß nicht wie, zwei Plätze für uns frei gemacht. Neben mir saß ein alter, weißhaariger Herr mit ein Paar dunklen Augen in dem feingeschnittenen Gesichte. „Nun also Mozart!" sagte er vor sich hin und faltete die Hände auf dem gelbseidenen Taschentuche, das er über seine Knie gebreitet hatte.

Bald darauf, während ich bei dem hellen Licht der Gaskronen die einfach, aber mit besonderem Farbensinn dekorierten Wände des Saales betrachtete, war gegenüber auf dem Podium die Sängerin aufgetreten; ein blasses Mädchen mit ein Paar dunklen Flechten an den Schläfen. Das Orchester

intonierte die ersten Takte zu der Arie der Elvira aus dem zweiten Akte des „Don Juan", und nun hob sie das Notenblatt in ihrer Hand: „In quali eccessi, o numi!" Mir war, als hätte ich niemals einen zugleich so anspruchslosen und so ergreifenden Gesang gehört; der alte Herr an meiner Seite nickte immer nachdrücklicher mit dem Kopfe; das war die Kunst, die alles Erdenleid in Wohllaut löste! Aber dann — wie alles Schöne — war es schon zu Ende, als eben das Ohr am trunkensten lauschte.

Ein paar scharf akzentuierte Bravos flogen durch den Saal, ein vereinzeltes Händeklatschen; aber der Beifall war nicht allgemein. Der flott frisierte Kopf eines vor uns sitzenden jungen Mannes bog sich nach dem alten Herrn zurück. „Was sagst du, Onkel? Hübsche Stimme; aber etwas seltsam; autodidaktisch!"

Der Alte blickte ihn mit sehr feinen Augen an. „So, mein Herr Neffe," sagte er, „hast du das herausgehört!" Und mit einer höflichen Bewegung sich zu mir wendend, setzte er fast feierlich hinzu: „Das war der Mozart, wie ich ihn in meiner Jugend hörte!"

Aber das Konzert ging weiter. „Nun kommen die Kunstversuche des Vereins!" flüsterte an der anderen Seite mein Freund mir in die Ohren.

Und so war es in der Tat: ein Geigenquartett von einem lebenden Meister kam zur Aufführung, aber alle Sorgfalt und Sicherheit der Spielenden konnte diesen Kunstfiguren keine Seele einhauchen; ein müdes, zweckloses Umherschauen ging durch die Reihen der Zuschauer. Der alte Mozartianer an meiner Seite hatte schon ein paarmal den Ansatz eines Gähnkrampfes in seinem gelbseidenen Schnupftuche verbissen; endlich war denn auch der dritte Satz, und zwar im Fünfachteltakte, glücklich an uns vorbeigehüpft.

Die Spieler traten ab, und die Pulte wurden zurückgesetzt; im Zuhörerraume aber saßen die meisten mit sehr dummen Gesichtern; sie wußten offenbar nicht, was sie aus der Sache machen sollten. -- Da trat die junge Sängerin wieder auf das Podium, eine kleine Notenrolle in der Hand. Ihr Antlitz trug einen schalkhaften, fast siegesbewußten Ausdruck, und mir kam schon der Verdacht, sie wolle den modernen Geigencancan durch ein noch entschiedeneres Bravourstück der vox humana aus dem Felde schlagen. —

Ich hatte mich zum Glück geirrt. Es galt ja auch noch nicht einmal eine Orchesterbegleitung: nur der Kapellmeister saß am Flügel, der inzwischen in den Vordergrund geschoben war. Ein paar einleitende Akkorde wurden angeschlagen, und dann begann ein Vorspiel von ebenso großer Einfachheit als süßem Wohllaut; wie ein frohes Aufleuchten flog es plötzlich durch den ganzen Saal, und dann kam es, mit der stillen Gewalt der Menschenstimme:

„Du liebe, schöne Gotteswelt,
Wie hast du mir das Herz erhellt!"

Aber was war denn das? Das kannte ich; das stand ja vorn auf dem weißen Blatt in meinem „Bürger"; das waren ja die Worte meines alten Musikmeisters Christian Valentin. Mein Gott, wie lange hatte ich nicht an ihn gedacht!

Von reinen jugendlichen Tönen getragen, klang es durch den Saal; eine unbeschreibliche Rührung befiel mich. Ob er denn auch die Melodie zu seinen Worten selbst gefunden hatte? — Die Notenrolle in der herabhängenden Hand, stand die Sängerin da; eine Begeisterung, eine hingebende Liebe sprach aus ihrem jungen Antlitz; und jetzt in unaussprechlich süßen Tönen erschollen die letzten Worte:

„Da sang auch ich in frohem Mut:
Ich wußte ja, mein Herz war gut!"

Eine lautlose Stille herrschte, als sie geendet hatte. Dann aber brach ein stürmischer, nicht endenwollender Beifall los; der alte Herr an meiner Seite hatte, ohne daß ich es bemerkte, meine Hand ergriffen und drückte sie jetzt aufs zärtlichste. „Das ist Seele — Seele!" sagte er und wiegte seinen grauen Kopf. Ich aber riß hastig das Programm aus meiner Tasche; und richtig, da stand der Name meines alten Freundes, zweimal stand er da; zuerst bei dem der jungen Sängerin, die sich als seine Schülerin bezeichnete, dann als Komponist des Liedes, das soeben diesen Raum belebt hatte.

Ich war aufgestanden und blickte um mich her; mir war, als müßte ich irgendwo unter den Zuhörern doch auch ihn selbst entdecken, sein altes liebes Gesicht, um dessen Mund noch immer ein Kinderlächeln spielte. — Es war eine Täuschung: mein alter Freund hatte den süßen Lerchenton seines Jugendliedes nicht gehört, aber auf dem Antlitz der Zuhörer lag es wie eine stille Freude; mir selber war, als sei ich eben nun doch noch mit dem stillen Meister auf seinem Veilchenplatz gewesen.

* * *

Von dem noch übrigen Teil des Konzertes hatte ich nicht viel vernommen. Aber auf dem verhaßten Schrägpfühl des Hotelbettes, worauf ich bald wie ein Gekreuzigter ruhte, trösteten mich bis zum endlichen Einschlummern die lieblichen Töne jenes Liedes, die zwischen dem vor den Fenstern tosenden Oktobersturm wie mit Kinderstimmen immer wieder vor meinem inneren Ohre hallten. Dabei gaukelte vor den geschlossenen Augen das etwas blasse Antlitz der Sängerin. — — So hatte er es also doch erreicht! Die ganze Kunst der alten Signora Katerina sang mit Glockenstimme aus diesem jungen Menschenkind! Denn keinen Augenblick war ich in Zweifel, wen ich hatte singen

hören, obgleich ich mich der Züge jenes zwiefach geliebten Kindes nicht mehr erinnerte und auch der Familienname desselben niemals mir bekannt geworden war. Ich nenne ihn auch hier nicht. Zwar machte sie damals von sich reden, ja sie stellte sogar für eine kurze Zeit die neue und die alte Musikwelt einander in hellem Streite gegenüber; bald aber tauchte sie in die große Menge derer zurück, die ihr Leid und Freud in kleinem Kreise ausleben, von denen nicht geredet wird.

Mein erster Gedanke am anderen Morgen war selbstverständlich, sie aufzusuchen und Nachricht von dem fast vergessenen Freunde einzuholen; aber eine unvorhergesehene Verlängerung einiger Geschäfte hinderte mich daran. Da half der Freund, der mich gestern so entschlossen ins Konzert geführt hatte und nach Beendigung desselben ziemlich treulos von mir verlassen war. In seinem Hause traf ich abends mit ihr zusammen.

Es waren viele Gäste dort versammelt; wie ich bald bemerkte, lauter Musikfreunde reinsten Stiles; auch mit dem alten Mozartianer von gestern vollbrachte ich ein verständnisvolles Händeschütteln.

Aber dort sind sie selbst, freundlich plaudernd mit einem hübschen Töchterchen des Hauses, von dem sie, wie es schien, soeben als Gegenstand der Anbetung eingefangen war.

Als ich, nach Begrüßung der Hausfrau, ihr von meinem Freunde vorgestellt wurde, legte sie den Arm um den Nacken des Kindes und zog es zärtlich an sich. Eine Weile ruhte ihr Blick prüfend auf meinem Antlitz; dann reichte sie mir die Hand.

„Nicht wahr," sagte ich, „Sie sind es? Wir feierten einstmals einen Sonntagnachmittag zusammen?"

Sie nickte lächelnd. „Ich habe es nicht vergessen! Mein alter Freund und Lehrer hat noch oft von Ihnen gesprochen; besonders wenn es Frühling ward; Sie wollten ja mit uns nach seinem Veilchenplatze!"

„Mir ist," erwiderte ich leise, „als seien gestern abend wenigstens wir beide dort gewesen."

Ein herzlicher Blick flog zu mir hinüber. „Sie waren im Konzert? Oh, das freut mich!" Dann schwiegen wir eine Weile, während sie sich zu



Photo-Kunstanstalt M. Herzfeld, Dresden

Siegfried Wagner: „Sonnenflammen"

Von links nach rechts: Richard Tauber (Fridolin), Elisabeth Rethberg (Iris), Robert Burg (Kaiser Alexios), Fritz Vogelstrom (Gomella)

Nach Darmstadt und Schwerin brachte nun auch Dresden Siegfried Wagners „Sonnenflammen" zur Aufführung. Der Erfolg war groß. Die Oper enthält besonders im zweiten Akte musikalische Schönheiten bei volkstümlicher Verständlichkeit.

dem Kinde hinabbeugte, das sich noch immer an sie schmiegte.

— „Sie haben sich," begann ich wieder, „im Programm als seine Schülerin bezeichnet; es ist sonst nicht die Weise der Künstlerinnen, mit einem alten Lehrer ihren Ruhm zu teilen."

Sie errötete tief. „Oh," rief sie, „ich habe an so etwas nicht gedacht! Ich weiß nicht, weshalb ich es getan; es verstand sich so von selbst, mir ist, als werde ich noch immer von seiner Hand gehalten; ich danke ihm soviel!"

„Aber er selbst," erwiderte ich, „unser Meister Valentin, was meinte er dazu?"

Sie sah mich mit ihren stillen Augen an. „Das ist es eben," sagte sie, „er ist schon lange nicht mehr auf dieser Erde."

* * *

Auch die junge Sängerin habe ich nicht wieder gesehen. Hoffentlich ist sie seit Jahren eine glückliche Mutter; und in der Dämmerstunde, wenn die Arbeit ruht und die heilige Stille der Nacht sich vorbereitet, dann öffnet sie wohl auch einmal den Flügel und singt ihren Kindern das süße Lerchenlied des längst verstorbenen Freundes.

Und auch das ist ein gesegnetes Angedenken.

Das Nikisch-Jubiläum in Leipzig

Von Dr. Adolf Aber

Es ist nicht das erste Jubiläum, das Arthur Nikisch feiern konnte. Erst Monate ist es her, daß ihm die musikalische Welt der Reichshauptstadt ihre Huldigungen darbrachte, als er dort 25 Jahre als Leiter der großen philharmonischen Konzerte tätig war. Aber dennoch wird niemand die Eigenart und überragende Bedeutung des Leipziger Jubiläums verkennen. Wie sehr auch die Berliner philharmonischen Konzerte dazu beigetragen haben mögen, den Weltruf Arthur Nikischs zu begründen — die größte Schaffensfreudigkeit blieb doch allezeit dem Leipziger Gewandhaus gewidmet, dessen künstlerische Leitung seit 25 Jahren in Nikischs Händen ruht. 25 Winter hindurch allwöchentlich ein Konzert, welche imponierende Kulturarbeit ist da geleistet, wieviel unvergeßliche Großtaten sind da verrichtet worden! Nur mit Ehrfurcht darf man dem Manne nahen, auf dessen Schultern allein die ungeheuere Arbeit lastete.

Denn wer über diese Arbeit urteilen will, der darf nicht außer acht lassen, daß eine ganze Reihe von Schwierigkeiten sich den hohen Absichten Nikischs entgegenstellten, die zum Teil heute noch bestehen, zum Teil sich sogar verschärft haben. Dahin gehört vor allem die Art der Beschäftigung des Leipziger Stadtorchesters. Das Orchester ist in der Hauptsache Theaterorchester und steht dem Gewandhaus nur an bestimmten Tagen, deren Zahl erst in diesem Jahre wieder beträchtlich eingeschränkt wurde, zur Verfügung. Mit zwei Vorproben und einer Hauptprobe mußten die Konzerte größtenteils vorbereitet werden, und in diesem Jahre wird auch diese geringe Zahl noch vermindert. Angesichts dieser Sachlage ist es wirklich erstaunlich, wie Nikisch ständig das Repertoire der Gewandhauskonzerte erweitert hat. Man wird kaum Werke von wirklicher Bedeutung — ausgenommen vielleicht Hauseggers „Natursinfonie" — ausfindig machen können, die nicht einmal im Gewandhaus erklungen sind. Was das bedeutet, vermag nur der zu ermessen, der einmal einen Blick in die Gewandhaus-Konzertprogramme vor der Zeit Nikischs geworfen hat. Welche Enge des Horizonts, welche Hilflosigkeit der Zeit gegenüber herrschte darin vor! Geheiligt selbstverständlich durch das Wort „Tradition", dessen deutsche Uebersetzung nur zu oft „Verknöcherung" lautet. Man wird es Arthur Nikisch immer zum Ruhme anrechnen müssen, wie schnell und wie erfolgreich er solche (mißverstandene) Tradition bekämpfte. Die Neudeutschen und ihre Nachfolge erschienen auf dem Programm, die Sinfonien Anton Bruckners wurden eingebürgert, Johannes Brahms erhielt seinen Ehrenplatz, zeitgenössische Komponisten kamen zu Wort, auch ausländische Meister fanden Berücksichtigung. So ist heute das Repertoire des Gewandhauses derart ausgebaut, daß irgendwelche Programmschwierigkeiten kaum noch entstehen können, auch wenn nunmehr noch mehr Proben fortfallen.

Ob man an diese zielbewußte, zweieinhalb Jahrzehnte hindurch fortgesetzte Arbeit Arthur Nikischs ernstlich gedacht hat, als man ihn so laut in diesen Tagen feierte? Ich weiß es nicht recht. Fast schien es, als ob man mehr dem großen Meister des Stabes, dem virtuosen Beherrscher des Orchesters, dem Erwecker höchster Begeisterung mit all den enthusiastischen Huldigungen habe danken wollen. Wie dem aber auch sei, es war für Arthur Nikisch ein wirklicher Ehrentag, und die Erinnerung daran wird wie ihn selbst auch alle die nicht verlassen, die die Geschehnisse dieses Tages mit erleben durften.

Den Auftakt gab am Vorabend des ersten Oktober der Leipziger Männerchor mit einem Nikisch dargebrachten Fackelzug. Vom Balkon seines Hauses herab dankte Nikisch dem Verein und seinem rührigen Dirigenten Prof. Wohlgemuth für die Huldigung und die anläßlich des Jubiläums vollzogene Ernennung zum Ehrenmitglied des Vereins. Einige Chöre verschönten diese abendliche Feier unter freiem Himmel; die Bevölkerung nahm an ihr regsten Anteil.

Einen völlig anderen Charakter trug die offizielle Jubiläumsfeier, die am Morgen des Freitags einen Kreis geladener Gäste in der Wandelhalle des Gewandhauses vereinte. So feierlich und gemessen wie die Bläserklänge, die den Eintritt Nikischs in den Saal anzeigten und begleiteten, so feierlich und gemessen blieb auch die Stimmung während des ganzen einstündigen Festaktes. Ob man nicht doch lieber einige lustige Fanfaren zu Beginn hätte blasen sollen? — Ungewöhnlich ernst klangen die Worte, mit denen als erster Geheimrat Dr. Göhring den Jubilar begrüßte. Bange Sorgen tönten darin. Nicht gerade Sorgen um die Zukunft der deutschen Kunst, aber wohl welche um die Eigenart des Gewandhauses, um — sagen wir es doch getrost — seine vornehme Abgeschlossenheit. Wird die „alles gleich machende Nivellierung" halt machen vor dem Gewandhaus? Diese Frage klang bang durch die ganze Rede hindurch. Und bange Sorge erschien auf allen Gesichtern umher, Tränen rollten auf mancher Wange, — wahrlich, keine fröhliche Feststimmung! So wurde man auch der ersten Ehrungen des Gefeierten nicht recht froh. Eine Festschrift über die 25jährige Tätigkeit Arthur Nikischs

am Gewandhaus, aus der Feder des Gewandhaus-Sekretärs Stanislaus Straznicky, wurde überreicht, eine Nikisch-Büste Hugo Lederers enthüllt. — Höher stieg die Begeisterung, als der Dekan der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, der Ordinarius für Altertumswissenschaft Geheimrat Dr. Bethe das Wort ergriff und die Promotion Arthur Nikischs zum Ehrendoktor feierlich vollzog. In einer Zeit, da überspannte Anhänger des „l'art pour l'art" ihrer Verachtung für alle Wissenschaft mit zynischer Offenheit Ausdruck zu geben wagen, verdienen die prachtvollen Worte, die der (auch formal ganz ausgezeichnet sprechende) Dekan dem innigen Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft widmete, ganz besonders betont zu werden. Arthur Nikisch war über diese ungewöhnliche Ehrung sichtlich auf das höchste überrascht und erfreut; tief bewegt dankte er dem Gelehrten. — Aus der langen Reihe von Rednern, die weiterhin dem Jubilar huldigten, verdient besonders die Rede des Kreishauptmanns Lange Erwähnung, der die Glückwünsche der sächsischen Staatsregierung überbrachte. An seine Anwesenheit (er ist Sozialdemokrat), hatten die Vorredner, als sie über die böse Zeit jammerten und über „Revolutionsminister" witzelten, wahrscheinlich gar nicht gedacht. Und Totenstille herrschte im Saal, als der Kreishauptmann eine Rede hielt, die wie ein Blitz in die Versammlung einschlug. Denn er feierte Nikisch vor allem als den Freund des Volkes, der auch außerhalb des Gewandhauses seine große Kunst ausgeübt hat. Und mit erhobener Stimme spricht er aus, daß sich in der Verehrung der Kunst alle Menschen gleich sein müßten, daß es darin keine Unterschiede geben könne. (Man braucht kaum zu erwähnen, daß sich nach dieser Rede keine Hand zum Beifall rührte. Es dauerte lange, bis man sich von dem Schreck so weit erholt hatte, daß der nächste Redner, Kapellmeister Reiner von der Dresdener Staatsoper, das Wort ergreifen konnte.) — Eine Ehrengabe in Form einer Geldsumme (deren Höhe man schamhaft verschwieg) überreichte im Namen der Spender Dr. Hagen, seine Worte in ansprechende dichterische Form kleidend. — Am Schluß richtete Arthur Nikisch, sichtlich tief bewegt, kurze Worte des Dankes an alle, die seiner an diesem Ehrentage gedacht hatten. Ein Choral, vom Waldhornquartett des Gewandhausorchesters geblasen, beendete die schlichte, aber an mannigfachsten tiefen Eindrücken reiche Feier.

Den Höhepunkt des Tages stellte natürlich das Festkonzert dar, das am Abend im Gewandhaus stattfand. Brausende Hochrufe und Orchestertusch begrüßten den Jubilar bei seinem Erscheinen am Pult und nach jedem gespielten Werk steigerte sich noch der Jubel. Nikisch hatte erfreulicherweise eine Spielfolge von ausschließlich Orchesterwerken zusammengestellt; eine Reihe von Werken, die in seiner meisterlichen Interpretation stets Festtagsstimmung erzeugen: die große Leonoren-Ouvertüre, Brahms' C-Moll-Sinfonie, Schuberts Unvollendete und — in unvergleichlich prächtiger Wiedergabe — die Tannhäuser-Ouvertüre. Man kann sich denken, welche Siedehitze der Begeisterung am Schluß eines solchen Abends herrschte, den das mit besonders intensiver Hingabe spielende Gewandhausorchester auch als einen Ehrentag für sich selbst betrachten darf. Auch das Festkonzert schloß mit einer Rede des Gefeierten. Nach einem kurzen Rückblick auf die Geschichte der letzten 25 Jahre folgte sein Dank an seine getreuen künstlerischen Mitarbeiter, die Mitglieder des Orchesters, an die Gewandhaus-Konzertdirektion, an die musikalische Fachkritik und an die Schar aller derer, die diesen Tag so überaus reich an großen Freuden und Ehrungen für ihn gestaltet hatten.

Ein von der Gewandhaus-Direktion veranstalteter Kommers vereinte nach Schluß des Konzertes noch einen großen Kreis in den Räumen der „Harmonie"-Gesellschaft. Und eine letzte Ehrung erwartete den Gefeierten, als er von diesem Kommers nach Hause zurückkehrte: Eine große Schar musizierfreudiger „Wandervögel" hatte seit Stunden seiner Heimkehr geharrt und brachte dem verehrten Manne ein Huldigungsständchen in später Nachtstunde dar. Wiederum ein Beweis, daß der Kreis der Nikisch-Freunde größer ist als die Zahl derjenigen, die sich einen Platz im Gewandhaus zu erobern vermögen! Er gehört allen denen, die rechte Liebe zur Musik im Herzen tragen.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Ein dänischer Bekannter von mir staunte hier über den Zudrang zu den beiden Opernhäusern: daß man da trotz der hohen Preise nie einen Platz erhalten könnte; das Publikum wäre doch hier sehr musikhungrig; in Kopenhagen könnte man das leider nicht behaupten usw. Der freundliche Däne stak in einem Fehlschlusse, denn hier ist es nur das falsche Verhältnis von Opernhaus- und Einwohnerzahl, das den Andrang verursacht. Gesetzt, daß für eine Stadt von 500 000 Menschen ein Opernhaus gerade ausreichte, so müßte Berlin mit seinen über vier Millionen mindestens acht Opernhäuser haben, um der besagten Durchschnittsforderung zu genügen. Aehnlich könnte man hier auch aus den vollen Kirchen auf eine besondere Religiosität oder — was zutreffender und durchaus nicht dasselbe ist — Kirchlichkeit der Bevölkerung schließen. Angenommen, daß für eine Stadt von 50 000 Seelen mindestens zwei Gotteshäuser nötig wären, müßten dann deren in Berlin mindestens 160 vorhanden sein, was nicht zutrifft. Es sind aber keine hundert da, und wenn die leidlich gut besucht sind, deutet das durchaus nicht auf eine besondere Kirchenfrömmigkeit der Bevölkerung. Also, um nun wieder auf die andere Theaterei zurückzukommen, war es nicht verwunderlich, wenn für die beiden alten Neuheiten der beiden Opernhäuser für viele Interessenten keine Billetts aufzutreiben waren? Die Staatsoper hatte nämlich „Tristan und Isolde", das Deutsche Opernhaus „Stradella". In der Staatsoper verlief das Musikalische unter Herrn von Schillings Leitung glänzend. Auch die Besetzung war gut. Zwar erschienen der Tristan, Josef Manns, und die Isolde, Helene Wildbrunns, etwas reichlich weich, vielleicht allzu lyrisch, aber dafür waren Karin Branzells Brangäne und Otto Helgers Marke wahre Idealleistungen. Die neue Inszenierung lehnen wir hingegen ab. Wenn die große Einfachheit, deren sich da Richard Wagner befleißigte, noch weiter betont wird, so führt dieses modegemäße „Stilisieren" zu einer Dürftigkeit, die den angeblichen Zweck, die Aufmerksamkeit des Zuschauers lediglich auf das Seelische der Handlung zu konzentrieren, eher hemmt als fördert. Allzu viel ist ungesund; allzu wenig aber auch.

Da hatte man im Deutschen Opernhause das Dichterwort „Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehen" besser beherzigt. Stradella erschien hier in einem szenischen Milieu, das allein schon des Besuches der Vorstellung wert war. Hartmanns schöpferischer Geist pflegt da ja nie zu rasten und auch nie zu versagen. Das alte Stück erschien in völlig neuem Gewande, wodurch es wieder reizvoll wurde.

Dazu kam, daß auch das Musikalische seinen guten Schliff hatte. Stradella, Leonore, Bassi waren mit Bötel, Lulu Kaesser, Wucherpfennig angemessen besetzt; Werner und Kandl gaben virtuose Banditen ab.

Aus der lieblichen Fülle der Symphoniekonzerte, von der ich letzthin schrieb, hebe ich zunächst das erste des ebenso begabten wie eifrigen Selmar Meyrowitz hervor. Da tauchte der italienische Komponist Ottorino Respighi auf, ein virtuoser, blendender Orchesterkolorist, 1879 in Bologna geboren. Er zeigte seine glänzende Kunst zunächst in Bearbeitungen italienischer Lautenstücke aus dem 16. Jahrhundert, dann aber auch in einem Originalwerke, in der großen symphonischen Dichtung „Fontane di Roma". Darin werden Stimmungsbilder geliefert, wie sie die Fontana in Valle Giulia bei Anbruch des Tages, der Tritonenbrunnen auf Piazza Barberini am Morgen, die berühmte Fontana Trevi am Mittag und die vor der Villa Medici auf Monte Pincio abends anregen. Das Kolorit des etwas langen Stückes ist berückend, der Ideengehalt aber dürftig. Mich persönlich fesselte besonders die erste, pastorale Partie. Herr Meyrowitz brachte diese schwierigen Werke mit dem Philharmonischen Orchester bewundernswürdig heraus. Als Solist wirkte der Pianist Edwin Fischer mit. Er spielte Schuberts Wandererphantasie in Liszts überflüssiger Orchesterbearbeitung und ein Konzert von Mozart, erstere glänzend, letzteres stillos. Wenn der berühmt gewordene Künstler Mozarts Konzerten gerecht werden will, so muß er sie unbedingt nach den Grundsätzen behandeln, die Carl Reinecke in seiner Abhandlung „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte" aufgestellt und zweifellos als richtig bewiesen hat. Ein anderes Symphoniekonzert gab Helmut Kellermann, angeblich ein Sohn des bekannten alten Hauptschülers Liszts in München, mit dem Blüthner-Orchester. Dort hörte ich Liszts Orpheus und Tanz in der Dorfschenke (Mephistowalzer). Die Noten kamen wohl heraus, aber es fehlte an Inspiration. Kein Wunder, denn die flüchtige Berührung mit einem fremden Orchester vermag nur bei ganz routinierten Pultvirtuosen Funken zu schlagen. Zum Ueberflusse wurde die Stimmung auch noch dadurch verdorben, daß sich zwischen den beiden Stücken eine Dame an der Rezitation des Lenauschen Gedichtes übernahm.

In der Kammermusik erschienen eine Menge neuer Werke, aber kein einziges, das man als ein abgeklärtes und gehaltvolles Meisterkunstwerk ansprechen konnte. So erwärmte einen in dem langen Streichquartett Op. 35 von Novak nur das Fugato. Das schwierige Stück wurde von dem Holländischen Streichquartett der Herren Leydensdorff, Kant, Mendes und Canivez vollendet vorgetragen, aber völlig durch das nachfolgende Beethovensche in E-Moll geschlagen. Gegen dieses fiel auch, trotz bester Ausführung, Franks bekanntes in D-Dur unter den Tisch. Es folgte das erste Konzert des Tonkünstlervereins mit „neuzeitlichen" Werken. In besserem Deutsch würde es „zeitgenössischen" heißen, was sich die Preisrichter, die diese Werke bestimmen, einmal überlegen sollten. Da kam erst ein indifferentes Quartett in Cis-Moll Op. 20 von Max Butting, das aber von den Herren Demau, Cavallery, Wagner und Beyer hoch vollendet gespielt wurde; dann eine aus zwei langsamen Sätzen bestehende Klavierviolinsonate in E-Moll Op. 9 von Egon Kornauth, die immerhin anregende Stellen enthielt; endlich ein „Kammertrio" (!) für zwei Geigen und Klavier Op. 38 von Joseph Haas, das trotz der Tatsache, daß der Komponist irgendwo Kompositionsprofessor ist, als eine dilettantische Niete erschien. Im ganzen also auch ein verlorener Abend! Ebenso die beiden des Rheinischen Streichquartettes. Doch waren auch hier die Leistungen des Quartettes selber so ausgezeichnet, daß sie für die Herren Gumpert, Kronenberg, Borwitzky und Barth einen stattlichen Lorbeerkranz bildeten. Die befreiende Tat war hier der Schluß: Schuberts A-Moll-Quartett. Alles übrige war mehr oder weniger vom Uebel. So zwei gräßliche Quartette von Ehrenberg und Perinello; so auch das Triodivertimento von Sekles und die genießbarere Trioserenade von Sinigaglia. Selbst Paul Ertels Hebraikon — ein Quartett nach hebräischen Melodien — vermochte mich nicht zu erwärmen. Ertel ist nicht nur der geist- und gehaltvollste der Berliner Kritiker, sondern auch ein Komponist, der viel gelernt hat, viel kann und allseitig produktiv ist. Seine Wege sind nicht meine Wege; möglich, daß mich die letzteren als Endresultat eines an inneren und äußeren Erlebnissen so reichen Kunstdaseins allzu sehr nach rückwärts führen! Jedenfalls fühlte ich mich bei Sebastian und Friedemann Bach heimischer, denen ein Kirchenkonzert Paul Weises ausschließlich gewidmet war. Der ausgezeichnete Organist und Kirchenchordirektor spielte u. a. auch jenes D-Moll-Konzert von Vivaldi, das viele immer noch unter Friedemann Bachs Namen laufen lassen. Gerade wie noch die meisten den genialen Sohn des großen Thomaskantors als verkommenen Trunkenbold hinstellen, wo doch M. Falck in seiner ebenso gründlichen wie beweiskräftigen Monographie alle die bezüglichen Geschichten als alten, immer wieder kritik- und gedankenlos nachgeschriebenen Klatsch enthüllt hat. Namentlich sollte man endlich einsehen, daß des Finanzministers Bitter Buch über Bachs Söhne längst rostig und unbrauchbar geworden ist. Aber schon der große Napoleon konnte schreiben: „Die Lüge, einmal geboren, stirbt nie." Na, und nun gar erst die Geschichtslüge! Unter Weises Mitwirkenden fiel der Sänger Gustav Franz auf, dessen schöner, weicher Baßbariton über der dezenten und geschmackvollen Begleitung des Organisten sehr schön klang. Auch sonst hörte ich mancherlei guten Gesang.

Konzerte großen Stiles gaben die Sängerinnen Zegers de Beyl und Maja Kinberg. Erstere, eine Holländerin, hatte das Blüthner-Orchester mit dem famosen Meyrowitz als Dirigenten, letztere, eine Schwedin, das Philharmonische. Hier lernten wir eine Sängerin mit großer dramatischer Sopranstimme und sicherer Routine kennen, eine vollendete Künstlerin, die gleich anfangs mit Beethovens schwieriger Arie „Ah, perfido" ihren vollen Erfolg hatte. Später sang sie auch zwei schwedische Neuheiten von Gram und Rangström; sie trugen dermaßen die moderne Allerweltsphysiognomie, daß man sie auch unter einem Namen laufen lassen oder mit irgendeinem andern etikettieren gekonnt hätte. Johanna Zegers de Beyl nun hatte bescheiden einen Liederabend angekündigt, der sich aber als ein bestgeratenes Symphoniekonzert entpuppte. Hier bewies zunächst der neue Hausdirigent des Blüthner-Orchesters, der schon genannte Selmar Meyrowitz, in welch scharfem Aufstiege sich selbiges unter seiner tüchtigen Führung befindet. Beethovens Egmont-Ouvertüre, die das schöne Konzert einleitete, klang ungemein wuchtig und im Schlusse von der leidigen Tempoüberhetzung emanzipiert; auch Mozarts G-Moll-Symphonie war eine Nachschöpfung von liebevollster Sorgfalt; die Begleitung der Gesangsstücke dezent und fein. Sie stellte die vollendete Kunst der Sängerin in das hellste Licht. Eine schöne, große Altstimme, in allen Lagen voll quellenden Wohllautes; dazu ein Vortrag, der echt künstlerische Arbeit verrät. So hörte man alte Sachen von Marcello, Paesiello und Gluck; von letzterem ein wunderschönes Lied aus dem Singspiele „Die Pilgrime von Mekka", das, obwohl Schlußnummer, der doch hier noch unbekannten Sängerin mehrere Hervorrufe

eintrug. Nicht minderen Erfolg hatte sie mit der nie aufgeführten Komposition „Ophelias Tod" von Berlioz. In diesen beiden Werken strahlte die Stimme in ihrem schönsten Glanze. Aber selbst in einer zweifelhaften Neuheit blieb sie Siegerin, in einer sogenannten Arie nach einem Gedichte von Rilke, mit der sich eine junge Komponistin Henriette von Lennep einführte. Es waren wieder die gewohnten Phrasen, in ein tropisch-schwüles, meist falsch klingendes Orchesterkolorit à la Debussy getaucht. Die musikalischen Möglichkeiten des Textes sind nicht im entferntesten ausgenützt. Und Arie — mit deren Formbegriff hat die Komposition überhaupt nichts zu schaffen. Doch vielleicht klärt sich hier ein immerhin vorhandenes Talent noch, wenn es sich rückwärts entwickelt.

Meine Weisheit oder vielmehr der mir zugemessene Raum, mit dem sie identisch, ist nun zu Ende. Es waren nur ein paar Griffe in die Ueberfülle. Wie groß die ist, sieht man am besten daran, daß heute am 30. September, da ich diesen Musikbrief schreibe, zwölf (!) Konzerte gegeben werden. Wer's nicht glaubt, dem steht der gedruckte Beweis zur Verfügung.

Rundschau

OPER

AACHEN Endlich hat die Oper in Aachen wieder ihren Einzug gehalten. Das durch verschiedene Neuengagements verstärkte Stadtorchester vermag sehr hohen Anforderungen vollauf zu genügen; ständige gute Opernkräfte und zuweilen auserlesene Gäste sorgen für ausreichende Besetzung jedes Rollenfachs. Als Eröffnungsvorstellung hatte man das Rheingold gewählt und als Wotan Max Kraus aus München und als Loge Hans Clemens aus Köln hinzugezogen. Beide Gäste leisteten Vorzügliches, aber unsere heimischen Kräfte standen ihnen kaum nach, besonders Fritz Dreher als Mime, José Hund als Alberich, Frau Eberbach als Freya waren unbedingt zu loben. Bei der Wiederholung gab Friedr. Schorr aus Köln einen guten Wotan und unser Spielleiter Anton Ludwig einen ganz vortrefflichen Loge. Auch die Walküre wurde schon etliche Male gegeben; gesanglich war Frau Eberbach eine recht gute Sieglinde, schauspielerisch konnte sie zeitweise etwas lebendiger sein. Brillant war M. Werhard-Poensgen als Walküre. Die Aufführungen von Verdis Troubadour und Eugen d'Alberts Tiefland standen auf einer erfreulichen Höhe. Ilse Tornau als Azucena und Maria Janowska als Maria, sowie Anton Ludwig als Pedro befriedigten die höchsten Ansprüche. Für die nächsten Tage sind „Martha" „Zar und Zimmermann" und als für Aachen neu „Die Maienkönigin" von Gluck und „Höllisch Gold" von Bittner auf dem Programm. Als Dirigenten betätigten sich bis jetzt Dr. Richard von Alpenburg und Erich Orthmann mit gutem Gelingen, der Erstgenannte vorzüglich als Wagner-Dirigent.

Musikdirektor Pochhammer

BRAUNSCHWEIG Die Ferien des Landestheaters mußten um 8 Tage verlängert werden, weil die von der Feuerpolizei vorgeschriebenen Umbauten der Bühne nicht beendet waren; das Versäumte wurde jedoch in beschleunigtem Zeitmaß nachgeholt. „Die Meistersinger von Nürnberg" eröffneten die Spielzeit in vielversprechender Weise. Generalmusikdirektor Curt Pohlig erkämpfte einen glänzenden Sieg, die Begeisterung aller Mitwirkenden sprang auch auf das ausverkaufte Haus über, das durch stürmischen Beifall für den hohen Kunstgenuß dankte. Für die erste jugendlich dramatische Sängerin Albine Nagel sprang die zweite, M. Schneider-Plaut (Evchen), ein. E. Poßzert von der Dresdener Staatsoper findet sich am leichtesten in die hiesigen Verhältnisse und erwirbt sich am raschesten die Gunst des Publikums; Ilse Dietrich von der Berliner Staatsoper trat als erste Soubrette bis jetzt wenig hervor. R. Hofmüller-Danzig fand reichliche Arbeit, denn R. Stieber mußte zu weiterer Erholung Nachurlaub erbitten, er vertrat also allein das Fach des lyrischen Tenors. Als Titelhelden von „Tristan und Isolde" boten Else Alsen und Peter Unkel vorzügliche Leistungen, für E. Poßzert sprang die Vorgängerin Ch. Schwennen-Linde (Brangäne) ein. Smentanas neu einstudierte „Verkaufte Braut" wirkte wahrhaft erfrischend, die vor dem 2. Akte gespielte Ouvertüre wurde zu einem Paradestück der Landestheaterkapelle. Die erste Neuheit, „Das Dorf ohne Glocke" von E. Künneke erzielte dank der tüchtigen Wiedergabe großen Erfolg. Das Singspiel (Drei Masken-Verlag, Berlin) erhebt sich hoch über die Operette, nähert sich in verschiedenen Nummern der Spieloper, wird in der Handlung immer ernster, schließt sogar mit den lateinischen Seligpreisungen der Bergpredigt und dem allgemeinen Chor: „Gloria in excelsis Deo!" Die treffliche Vorbereitung durch Benno Noeldechen, unterstützt durch die Bühnenausstattung von E. Gnitsch, erhöhten die Wirkung. Der Komponist wurde mit den Hauptdarstellern mehrmals stürmisch gerufen. Im übrigen beschränkte man sich auf Wiederholungen von „Fidelio", „Tannhäuser", „Aida" u. a. Die Liebe zur Kunst scheint über den Tarif gesiegt zu haben: ein neuer belebender Zug geht durch das gesamte Personal. Lust und Liebe sind aber die Fittiche zu großen Taten. Diese bewahren allein den Kunsttempel vor dem Ruin. Das Abonnement ist für das am 1. Oktober beginnende Theaterjahr trotz erhöhter Preise gut ausgefallen und damit die drohende Gefahr für die nächste Zeit wenigstens beschworen.

Ernst Stier

ERFURT Zum Spielplan der Oper war in einer hiesigen Zeitung zu lesen: „Die Direktion erklärt, daß ein künstlerischer Aufschwung bevorstehe." Fein. Was!? Solche Worte fallen in die Ohren: Die hört man gern. Aber freilich, worin ein solcher Aufschwung bestehen und wie er vor sich gehen soll, wurde nicht verraten. Schade, daß uns das verschwiegen wurde, aber man weiß ja, ein kluger Bühnenleiter gibt seinen Trumpf nicht aus der Hand. Immerhin: Ein Alp ist von der Brust, der Morgenkaffee schmeckt und man kann sein Pfeifchen mit Behagen in Brand setzen. Ich hab's ja immer gesagt: Erfurt schafft's! Es wird Weimar gegenüber die Führung in die Hand nehmen. Aber dennoch: Man hat seine schwachen Stunden. Es kommen leise Zweifel, wie das immer so ist, wenn man Worte überprüft und einen Theaterdirektor nicht gerade für den lieben Gott hält. Vollends kommen diese Zweifel, wenn man Abend für Abend den Theaterzettel in der Hand hat und nach ihm eine Operette nach der anderen im Rampenlicht abschnurren sieht. Gewiß läuft auch mal eine Oper über die Bretter, wie das seit Jahr und Tag schon so war! Aber es war uns doch ein künstlerischer „Aufschwung" verheißen! (Wie ist es mit dem!?) Nun, wir stehen am Anfang der Spielzeit und man soll die Hoffnung nie von sich abtun! Der „Aufschwung", meine Herren, wird schon kommen!

Heinz Gottwald

MÜNCHEN Mit Meistersinger haben die Festspiele ausgeklungen; mit einer prächtigen Parsifal-Aufführung hatten sie begonnen: ein ständiger Aufschwung war festzustellen. Das „Festliche"

lag besonders darin, daß keine fremden, lockenden Namen ein Star- und Primadonnenwesen erzeugten, sondern daß eigene Kräfte vom Standpunkte edler Tradition aus zusammengeschweißt wurden, wodurch „Festaufführung" in wahrster Einheitlichkeit erstanden. Dabei war es höchst wertvoll, wie die heutigen künstlerischen Forderungen dennoch zur Oberfläche drängten. Besonders in den ersten Aufführungen kämpften noch veralteter, überempfindlicher Naturalismus und altehrwürdige Ueberlieferung mit modernen Stilisierungsprinzipien. Das individuelle, spontane künstlerische Gestalten, der Persönlichkeitswert forderte seine Rechte, und Gegenwartsempfindungen gleichen sich mit den Darstellungsforderungen der Stilechtheit aus. Das brachte Leben, Licht und Farbe; — Stillstand im alten Festspielkult wäre Rückschritt gewesen.

Von den Parsifalsängern ist Wolf künstlerisch bedeutend gewachsen, und Morena schöpfte als Kundry aus den Urtiefen menschlichen Seins. Weihestimmung löste „Tristan und Isolde" aus; besonders das Orchester unter Walter spielte mit seltener Ausdruckswärme, und wiederum waren es Wolf und Morena, mit ihnen Sigrid Hoffmann-Onegin (Brangäne), die neben der Virtuosität des Singens inneres Erschauen bekundeten. An Stelle des leider immer noch erkrankten Heinrich Heß dirigierte Karl Muck den Ring. Muck bewährte sich dabei als ein Dramatiker von elementarer, rhythmisch und agogisch bezwingender Ueberzeugungskraft. Die Götter der Trilogie waren unter Betonung der sinnlichen Triebkräfte zu Wesen mit Empfindungen und Handlungen geworden. Die Götterwelt des Rings zum Schauplatz von Begierden, Leidenschaften und Entsagungen zu machen, ist eine Kunst, die nur den wenigsten Dirigenten gelingt. Manchmal hat Mucks Darstellungsweise überrascht, doch die Art, wie Orchester und Sänger, darunter ein neuer Mime (Karl Seydel), ein neuer Hunding (Julius Glaß) und eine neue hochintelligente Brünhilde (Gabriele Erglerth), auf die Muckschen Wagner-Ausdeutungen eingingen, gab dem Dirigenten immer recht. Vergegenwärtigt man sich unter Walters Stabführung die Besetzung der „Entführung aus dem Serail" mit Erb (Belmonte), Bosetti (Konstanze), Bender (Osmin), Bauberger (Selim Bassa), so hören wir Mozarts Melodienquell sprudeln. Mozarts blühende Eigensprache des deutschen Singspiels mit dem Abbröckeln des konventionellen italienischen Opernanstrichs in Einklang zu bringen, war das gelungenste Merkmal dieser Aufführung. „Figaros Hochzeit" hat in geradezu vollendeter Wiedergabe durch Jerger (Figaro), Feinhals (Almaviva), Nelli Merz (Gräfin) und der köstlichsten aller Susannen, Hermine Bosetti, bezaubernde Heiterkeit und beglückende Schönheit ausgelöst. „Don Giovanni" bekam sein Gepräge durch Marie Ivogüns bezaubernde Zerline und Schützendorfs lebensbejahenden Don Juan, und die letzte Mozartoper der Festspiele, Cosi fan tutte, bewies deutlich die Fortschritte unserer Sänger im bel canto; schwer ist es, durch die Plattheiten des Textbuches sich nicht zu einem parodistischen Ton verleiten zu lassen; im Fluß der von Röhr geleiteten Aufführung aber war hier so recht ein Prüfstein unserer Festspiele überwunden.

(Fortsetzung folgt) F. Keybel

KONZERT

AACHEN Das in Aussicht stehende Konzerthalbjahr wurde durch die Wahl des Herrn Doktor Raabe zum Generalmusikdirektor verheißungsvoll eingeleitet und das unter Raabes Regie aufgestellte Programm von 34 städtischen Veranstaltungen zeigt nicht nur quantitativ Genügendes, sondern auch qualitativ Gutes und Vorzügliches. In der Zusammenstellung der Darbietungen finden sich innerhalb acht Abonnementskonzerten drei Chorkonzerte mit Werken von Bach (Johannes-Passion, Kantaten, Magnifikat) und Brückners (Tedeum), sodann symphonische Werke von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Liszt, Bruckner, Mahler, Graener, Kiessig und Erdmann. Mit Ouvertüren sind Beethoven, Bleyle (Reinecke Fuchs) und Otto Resch (E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre) vertreten. Joseph Pembauer wird Liszts A-Dur-Konzert, Gertrud Schuster-Woldau (Viol.) Mozarts D-Dur-Konzert und Caroline Lankhout (Klav.) Beethovens Klavierkonzert in G-Dur spielen. Ein Aachener Beethovenfest zu Beethovens 150. Geburtstage verspricht uns des Meisters sämtliche Symphonien, die Missa solemnis und eine Fidelio-Aufführung. Für die Kammermusik-Abende sind das Busch-Quartett und das Lambinon-Quatett aus Berlin und unser Aachener Streichquartett in Aussicht genommen, die uns neben Altbewährtem fünf Novitäten bringen werden. 16 Volks-Symphoniekonzerte mit sehr abwechslungsreichen Vortragsfolgen — darunter 5 Chorkonzerte — beschließen den Reigen der offiziellen Veranstaltungen. Abgesehen von mehreren Privatkonzerten, haben wir dann noch eine Anzahl von großen Kurhauskonzerten zu erwarten.

Musikdirektor Pochhammer

BRAUNSCHWEIG Die Konzertflut setzte mit voller Kraft früher als gewöhnlich ein, vielleicht fürchtet man wieder die kohlenlose, die schreckliche Zeit und sucht vorher sein Schäfchen ins Trockene zu bringen. L. Michel, der Inhaber der hiesigen Filiale der „Süddeutschen Konzertdirektion" bringt einen frischen Zug und System in die Veranstaltungen, indem er die hiesigen Tondichter veranlaßt, fürder ihr Licht nicht mehr wie bisher unter den Scheffel, sondern auf einen Leuchter zu stellen, damit es allen leuchte, die im Hause sind. Außerdem ladet er bewährte und aufstrebende Kräfte hierher ein, führt also dem Körper frisches Blut zu. Das erste Konzert von Fr. Schramm-Berlin (Cello), Frl. Voigt-Leipzig (Gesang), Emmi Knoche (Klavier) und Peter Unkel (Heldentenor) machte seinem Geschick alle Ehre und trug allen Beteiligten großen Erfolg ein. Eine junge Braunschweiger Sängerin, Lena Heinemann, besitzt einen auffallend schönen, dunkeln Mezzosopran, ihr Liederabend war vielversprechend, weniger Ruhm erntete Wilma Glaha mit Liedern zur Laute. Domorganist Walrad Guericke spielte im ersten Konzert nur zwei Werke Präludium und Fuge (C-Moll) von Bach und Präludium und Doppelfuge (C-Moll) von Frd. Klose, der Schlußchoral wurde durch je vier Trompeten und Posaunen verstärkt. Der Heldenspieler des Landestheaters, Paul Becker, veranstaltete mit seiner Gattin, der bekannten Konzertsängerin Emmi Gruber, einen Vortrags- und Liederabend, der dem Künstler-Ehepaar viel neue Verehrer gewann. Die Musikgruppe Braunschweig, E.V., die Vereinigung der Musiklehrerinnen, lud für das erste Konzert Edwin Fischer ein, der eine vorbildliche Vortragsfolge (Bach-Busoni: Vorspiel und Fuge (Es-Dur), Beethovens letzte Klaviersonate Op. 111, Schumanns „Symphonische Etüden" und Chopins Baccarolle, Nokturnos C-Moll und Polonäse As-Dur aufgestellt hatte und mit einem klangvollen Grotrian-Steinweg-Flügel durchschlagenden Erfolg erzielte. Kammermusiker W. Wachsmuth veranstaltet wieder in den Saalbau-Lichtspielen Sonntag vormittag zehn „Musikalische Erbauungsstunden", deren erste er zu einem klassischen Morgen gestaltete. Als würdiges Seitenstück stellt Obermusikmeister Garbe mit seinem „Philharmonischen Orchester" an den übrigen Sonntagen daneben zehn Volkssymphoniekonzerte unter Mitwirkung erster Solisten. Sollte jemand seinen Musikhunger nicht stillen können, so komme er nach Braunschweig, hier findet er täglich Gelegenheit in reicher Auswahl.

Ernst Stier

KARLSBAD Das in Karlsbad abgehaltene allschlaraffische Konzil brachte auch einige auserlesene musikalische Genüsse, welche in der Darbietung eines philharmonischen Konzertes ihren Höhepunkt erreichten. Das Städtische Orchester unter der Führung des Musikdirektors Rob. Manzer hatte Beethovens „Fünfte" und Rich. Straußens „Till" angesetzt. Beide Werke kamen in sauberster Durchführung zur Wiedergabe. Solistisch traten auf: Oskar Eisenberg und Frau Jicha-Götzl (beide Mitglieder des Deutschen Theaters in Prag). — Als örtliche Erstaufführung kam die interessant gearbeitete symphonische Dichtung „Bank-Ban" des Reger-Schülers Eugen Zador mit viel Erfolg zur Wiedergabe. Das Leipziger Trio (Weinreich-Wollgandt-Klengel) hatte einen Kammermusik- und einen Solistenabend angesetzt und mit gewaltigen künstlerischen Erfolgen durchgeführt. — Knapp vor dem Ende der sommerlichen Künstlerkonzert-Saison spielte noch der Klaviervirtuose Franz Wagner, dessen ernstes, ausgereiftes Spiel nachhaltigsten Eindruck hinterließ.

M. Kaufmann

SCHNEEBERG-NEUSTÄDTEL Den Höhepunkt des obererzgebirgischen Musiklebens bilden die alljährlich in St. Wolfgang zu Schneeberg-N. veranstalteten Hänel-Clauß-Konzerte. Dieses Jahr bot ihr Leiter, Musikdirektor Oskar Mättig, der mehrtausendköpfigen Hörerschar eine Missa brevis (Kyrie und Gloria) von Orlando di Lasso, Bachs gewaltige Motette „Singet dem Herrn", und als Erstaufführung in Sachsen „Die Weissagung des Jesaias", Kammerkantate von Friedrich E. Koch, Berlin. Die Durchgeistigung, mit der O. Mättig den letzten Feinheiten jeglichen Werkes gerecht wurde, wie die Energie, mit der er seinen Chor unter schwierigen Verhältnissen zu solchen Leistungen führt, sind gleich bewunderungswürdig. Die Verbindung unter den einzelnen Werken stellten Orgeldarbietungen des Organisten Junghanns und Sologesänge von Dora Jankner, einer Schülerin des Konzertleiters, her.

Kurt Hunger

O. D. M.

Eine Organisation

Von Hans Benda

Vorsitzender des Presseausschusses der O. D. M.

Mit der Revolution kam das Chaos. Es schien, als wenn alles, was hundertjährige überlieferte Traditionen, jahrzehntelange geistige Arbeit an neuesten Errungenschaften, alles, was deutsche Kultur stolz sich nennen durfte, in dieser Umwälzung verloren gehen sollte. Alle staatliche und Gesellschaftsordnung waren über den Haufen geworfen. Der geistige Arbeiter, Wissenschaftler und Künstler, alle Vertreter der freien Berufszweige blickten mit verschränkten Armen der hoffnungslosen Zukunft entgegen. Der Idealismus einer jüngst vergangenen Zeit schien vom neuen Zeitgeist, dem Materialismus, erdrosselt werden zu wollen. Der Kulturträger und Kulturförderer schritt nun zur Selbsthilfe, galt es doch das höchste Gut deutscher Denk- und Wesensart dem Untergange zu entreißen, das eigene bedrohte Leben zu retten. Dem Musiker, diesem allzeit allem Realen und Praktischen Fernstehenden, wurde es nun zur Erkenntnis: Zusammenschluß, Solidarität, Einigkeit, Organisation, das war der Notausgang, den die bittere Gegenwart gebieterisch ihm wies. Und so trat die „Organisation deutscher Musiklehrkräfte" im August vorigen Jahres ins Leben. Arbeitsfreudige und Opferwillige, getragen von der Verantwortlichkeit ihren Berufsgenossen und einem großen Erzieherstand gegenüber, schlossen sich zu gemeinsamen Zielen und Zwecken zusammen. Den Sonderinteressen und der Eigenbrödelei mußte endlich Einhalt geboten werden. In rastloser, zielbewußter Arbeit wurde das organisatorische Programm durchgeführt. Heute steht die O. D. M. festgefügt auf hoher Warte, gleich einem Panzerschiff auf hoher stürmischer See.

In Groß-Berlin, dem Hauptsitz der Organisation, sind allein 150 Institutsleiter beigetreten. In den Provinzen, in den Musikzentren regt es sich intensiv; Zweigverbände der O. D. M. erstehen allerorts und organisieren sich nach dem Vorwurf des Mutterverbandes. — Dem Aktionsprogramm dieser Großorganisation sind u. a. zu entnehmen: wirtschaftliche Sicherstellung der Mitglieder durch vereinbarte Mindesthonorare und ihre zwölfmonatige Durchzahlung. Bekämpfung des unlautern Wettbewerbs durch Anruf der maßgebenden Instanzen zwecks einer regelnden und schützenden Gesetzgebung. Protest bei den Steuerbehörden hinsichtlich Aufhebung der Luxus- und Lustbarkeits- und anderer die Ausübung unseres Berufes vernichtender Steuern. Errichtung von Lehrseminaren, Einführung des staatlichen Examens unter Mitwirkung fachmännischer Kreise.

Die O. D. M. strebt die wirtschaftliche Stärkung und Gesundung des gesamten Musikerstandes, wie seine soziale Hebung an. Die zu leistende Arbeit nach innen und nach außen verlangt die Mitwirkung eines jeden, der seinen Beruf ernst ausübt und der Standesinteressen eingedenk ist. Die Satzungen der O. D. M. werden jedem Interessenten gerne eingesandt, wie ihm jede Auskunft zuteil wird. Anfragen sind zu richten an die Geschäftsstelle der O. D. M. (E. V.) Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 90.

Neuerscheinungen

Schoeck, Othmar: „Das Wandbild". Eine Szene und eine Pantomime von F. Busoni. Musik von ... Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Thiess, Frank: „Der Tanz als Kunstwerk". München, Delphin-Verlag.

Weingartner, Felix: „Ueber das Dirigieren". 5. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Hanslik, A.: „18 Lieder mit Klavierbegleitung". Selbstverlag des Komponisten.

Besprechungen

Huber, Hans: „Die Schulung der linken Hand". Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co.

Germers Studien für die linke Hand verlieren nicht dadurch, daß sie in knapper Fassung mehr die akkordischen Begleitungsfiguren im Auge behalten und dem Läuferwerk weniger Aufmerksamkeit schenken. In Hubers Schulung der linken Hand, die auch die rechte Hand herbeizieht, wird man hingegen eine erweiterte, vielseitigere und auch interessantere Behandlung des Gegenstandes wahrnehmen können. Auch hier huldigt er dem Tausigschen Modulationsverfahren, auf Grund dessen Hubers ausgezeichnte Modelle der linken Hand ebenso selbständige Sicherheit und Schmiegsamkeit, als Glanz und Kraft erbringen dürften.

Prof. A. Ruthard

Richard Wagners Dichtung „Der Ring des Nibelungen". Aus der Sage neu erläutert von Prof. Dr. E. Meinek. 1. Teil: Das Rheingold. 1920. Verlag von J. H. Burmeister, Liegnitz. 8°. 121. S.

Der Ring des Nibelungen, das neben Goethes Faust größte, deutsche Volksdrama Richard Wagners, das um seiner den Weltkrieg und das tragische Verhängnis des deutschen Volkes vorausverkündenden Bedeutung willen für unsere Gegenwart zur Selbsterkenntnis unseres Wesens ernst mahnende Beachtung fordert: dieser Nibelungenring ist in seinen sagenwissenschaftlichen Grundlagen leider noch lange nicht genügend erkannt und gewürdigt, weder von den Schulbehörden, noch von den weiteren sich zum Deutschtum bekennenden Kreisen unseres Volkes, am allerwenigsten von dem Durchschnittspublikum, das heutzutage die teuren Plätze unserer Theater füllt, an die die Aufführung des gewaltigen Werkes einzig gewiesen ist, solange seine wahrhafte Wiedergeburt im Festspielhause „auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth" noch nicht wieder möglich ist. Deshalb ist eine erneute, fachwissenschaftliche Erläuterung seines Sagengehaltes als dringende Notwendigkeit dankbarst zu begrüßen. Ernst Meinek, einer der namhaftesten Wagnerforscher unserer Zeit, hat es deshalb unternommen, das ganze vierteilige Drama in fünf Teilen zu erläutern, die das Rheingold, die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung und schließlich als fünften Teil eine Einleitung umfassen sollen. Bisher liegt zwar nur der erste Teil, das „Rheingold", vor, dessen Erläuterung eben die Vorzüge der Methode des Verfassers an den meisten sonstigen Einführungen in die Werke Wagners schon glänzend hervortreten läßt und deshalb einen Schluß auf den Wert der nachfolgenden Teile gestattet. Denn der in der klassisch-philologischen, wie in der indoarisch-germanistischen Literatur gleichbewanderte, auch musikalisch gebildete Verfasser bringt so das Rüstzeug mit zur Beurteilung der allumfassenden Größe des Wagnerschen Genius, in dessen Welttragödie aus dem Geiste der Musik die Fülle der Sagenelemente der indoarisch-germanischen, sowie der griechischen Vorwelt durch die Dichterkraft des gewaltigen Wort-Ton-Dramatikers eine neue, selbständige Gestaltung gewonnen hat. Meineks besonderer Darstellung geht nun in gründlicher, sagenvergleichender Methode den einzelnen Szenen und Gestalten des „Ringes" nach, wobei ein besonderes Licht auf den naturmythischen Kern der tragischen Hauptgestalt des Werkes, auf Wotan als Mondgott, fällt, dem der Verfasser auch eine eigene Abhandlung im 42. Jahrgange der von Freiherrn Hans von Wolzogen noch immer in ungeschwächter Rüstigkeit geleiteten Bayreuther Blätter (1919, zehntes bis zwölftes Stück) gewidmet hat. Tritt auch in dieser, wie in der vorliegenden, „neuen Erläuterung" der Rheingold-Dichtung die philosophische Betrachtungsweise fast ganz zurück, so ist um so erfreulicher, wie in Meineks Darstellung die philologisch-sprachliche Methode mit der naturmythischen Anschauung auf streng wissenschaftlicher Grundlage vereinigt und so ein höchst wünschenswerter und notwendiger Beitrag zur Versöhnung beider Richtungen geboten wird, die sich zum Schaden der ernsten Wagnerforschung bisher bekämpften. Noch ist in diesem Zusammenhange der Hinweis des Verfassers auf den faustischen Zug in Wotan bemerkenswert, dessen Tragik, im Gegensatz zur heitern Majestät der griechischen Götter, die tiefe Spaltung des Seelenlebens in der germanischen Mythologie im allgemeinen und ihrer obersten Gottheit im besonderen offenbart, die, wie Faust, an den Gesellen (Mephisto-Loge) geschmiedet ist, „der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen". Wotan, der germanische Ursprung des Faust, wie schon Felix Dahn („Bausteine" I, S. 150) erkannt hat, ist zur vergleichenden Betrachtung der beiden großen deutschen Welttragödien von besonderer Wichtigkeit. —

Mögen dem vielversprechenden Werkchen bald die anderen Nibelungenstücke folgen. Prof. Dr. A. Prüfer

Notizen

Altona. Professor Woyrsch beging am 9. Oktober seinen 60. Geburtstag.

Basel. Othmar Schoecks komische Oper „Don Ranudo", nach der gleichnamigen Komödie von Holberg von Armin Rüeger, wird nach erfolgreichen Aufführungen im Züricher, Basler und Berner Stadttheater im Württembergischen Landestheater in Stuttgart zur Aufführung gelangen.

Berlin. Max Bruch, Ehrensenator der Akademie der Künste, ist im nahezu vollendeten 83. Lebensjahre gestorben.

Berlin. Musikdirektor und Kritiker Adolf Göttmann ist am 23. September im 60. Lebensjahre gestorben.

Berlin. Hier hat sich ein neues Orchester, das Beethovenorchester, gebildet, das im Norden und Osten Berlins volkstümliche Symphoniekonzerte zu mäßigen Preisen und mit guten Solisten veranstalten wird. Es sollen in erster Linie unsere deutschen Meister Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wagner zu Worte kommen. Zum Leiter des Orchesters wurde Dr. Max Burkhardt gewählt.

Berlin. Professor Franz v. Heunig, Lehrer am Akademischen Institut für Kirchenmusik, ist, 66 Jahre alt, aus seinem arbeits- und segensreichen Leben geschieden. Der Verstorbene war neben seinem pädagogischen Amte auch kritisch tätig und lange Jahre ein geschätzter Musikreferent der „Vossischen Zeitung". Seine von Grund aus vornehme Natur spiegelte sich auch in seinen Schriften, seinen Werken.

Berlin. Der Nachlaß des Tondichters Paul Geislers, seine sinfonischen Werke und Opern, sind von den Erben der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin überwiesen worden.

Berlin. Moritz Jaffé, der nun 85jährige Berliner Komponist, hat seine beiden Opern Ekkehard und Das Käthchen von Heilbronn umgearbeitet und übergibt sie aufs neue den deutschen Bühnen.

Berlin. In das Lehrerkollegium der Preußischen Staatshochschule wurden berufen: E. v. Recznicek und O. Taubmann für Komposition, Waldemar Lütschg für Klavier und Carl Flesch für Violine.

Berlin. Italien und Deutschland nehmen ihre Kulturbeziehungen weiter auf: im Mai nächsten Jahres wird die hiesige Staatsoper in Mailand und Rom gastieren, wofür dann die Mailänder Scala im Berliner Hause spielt.

Berlin. Xaver Scharwenka hat eine Bühnenmusik zu Goethes „Laune des Verliebten" geschrieben. Sie wird im Frühling kommenden Jahres auf einer Freilichtbühne die Uraufführung erleben.

Berlin. Die Aufführung von Richard Wagners „Liebesverbot", dem auf eine Bearbeitung von Shakespeares „Maß für Maß" komponierten, vom Meister als Jugendsünde bezeichneten Werke, von dessen öffentlicher Aufführung er nichts wissen wollte, wird von der Staatsoper beabsichtigt. Die im Bayrischen Nationalmuseum aufbewahrte Partitur hat Wagner seinem königlichen Freunde Ludwig II. geschenkt. Es müssen darum der Aufführung Verhandlungen mit Ludwig III., dem erbrechtlichen Nachfolger seines Neffen, vorhergehen.

Berlin. Unter Klaus Pringsheims Stabführung wird im kommenden Winter Gustav Mahlers VIII. Symphonie im Großen Schauspielhaus unter Mitwirkung des verstärkten Philharmonischen Orchesters, hervorragender Solisten und zwei bekannter Berliner Chorvereinigungen aufgeführt werden.

Bochum. Der Kreisausschuß des Landkreises Bochum hat sich unter dem Vorsitz des Landrates Stühmeyer entschlossen, eine größere Anzahl von Plätzen für die

Bochumer Volkssinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters anzukaufen, um sie innerhalb des Kreises an minderbemittelte Musikfreunde völlig kostenlos abzugeben. — Es dürfte weiterhin interessant sein, zu erfahren, daß für die kommenden Sinfoniekonzerte allein mit Dauerkarten mehr als 1100 neue Hörer gewonnen wurden.

Bochum. Auf dem Gebiete der musikalischen Jugenderziehung beabsichtigt Städtischer Kapellmeister R. Schulz-Dornburg in diesem Konzertwinter durch die erstmalige Veranstaltung von Jugendkonzerten im Westen bahnbrechend vorzugehen. Die Gesanglehrer sämtlicher Schulgattungen, Schülerchöre, gute Solisten und das Städtische Orchester werden seine großzügigen Absichten verwirklichen helfen. Der erste Konzertnachmittag soll der Jugend Ende Oktober die Kenntnis der verschiedenen Orchesterinstrumente vermitteln.

Danzig. Der Musikschriftsteller Hugo Socnik wurde vom Verlage der „Danziger Zeitung", deren Mitarbeiter er seit einem Jahre als Musikreferent ist, nunmehr als ständiger Musikredakteur verpflichtet.

Dortmund. Das Städtische Orchester (Prof. W. Sieben) wird im Winter 1920/21 neun Vormietekonzerte an der Kronenburg und vier im Fredenbaum abhalten. Unter den Vortragsstücken befinden sich folgende selten gebotenen Werke: 15 phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz (W. Braunfels), I. Sinfonie (Mahler), Till Eulenspiegels lustige Streiche (R. Strauß), Verklärte Nacht (Schönberg), V. Sinfonie (Bruckner), Sinfonie phantastique (Berlioz), Sinfonie D-Moll (Franck), Hiller-Variationen (Reger) und Es-Dur-Sinfonie (R. Reisch).

Dortmund. Die Leitung des Städtischen Konservatoriums hat sich entschlossen, einen jedermann zugänglichen Vorlesungszyklus über die Entwicklung der Tonkunst von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart (Musiklehrer Engel) einzurichten.

Dresden. Kapellmeister Kutzschbach von der Staatsoper ist eingeladen worden, die von ihm für die Schüler höherer Lehranstalten und anderer sächsischer Städte eingeführten musikalischen Kunsterziehungsabende im April nächsten Jahres in Kopenhagen zu wiederholen.

Dresden. Die Stadt hat dem Philharmonischen Orchester 275000 Mark mit der Bedingung überwiesen, eine Anzahl volkstümlicher Symphoniekonzerte zu veranstalten.

Dresden. Die um Dresdens hochverdiente „Volkssingakademie", die 16 Jahre von dem jetzigen Teplitzer Dirigenten Reichert geleitet wurde und jetzt seit 4 Jahren unter Kurt Striegler steht, beging das Fest des 20jährigen Bestehens durch Mahlers Sinfonie der Tausend in der Frauenkirche, womit dieses Werk für Dresden zum ersten Male erklang.

Dresden. Hier ist Bertrand Roths Streichtrio in A-Moll durch Mitglieder der Landeskapelle mit großem Erfolge zur Uraufführung gebracht worden.

Essen. Der Essener Männerchor 1860 (Sanssouci) wählte jüngst Kapellmeister F. Drost vom Stadttheater einstimmig zu seinem Dirigenten. Herr Drost leitete bekanntlich während des 60jährigen Vereinsjubelfestes die Aufführung der biblischen Szene: „Das Liebesmahl der Apostel" von R. Wagner mit großem Erfolg. — Der Bachverein (Kgl. Musikdir. Beckmann) plant die Aufführung des Chorwerkes „Eine deutsche Messe" von Otto Taubmann.

St. Gallen. Die rührige Direktion Theo Modes richtet auch in diesem Jahre wieder Operngastspiele ein, die schon Mitte Oktober mit Fidelio — Beatrice Lauer-Kottlar von Frankfurt in der Titelrolle — beginnen. Es folgt Glucks Orpheus (Ilona Durigo) mit Luise Modes-Wolf als Eurydike, eine Reihe von Mozart-Festspielen u. a. m.

Gelsenkirchen. Im Winter 1920/21 sind hier folgende städtische Musikerveranstaltungen vorgesehen: 5 Sinfonie- und 5 volkstümliche Konzerte zu kleinen Preisen, ausgeführt in wechselnder Folge vom Bochumer Städtischen Orchester (Schulz-Dornburg) und Dortmunder Städtischen Orchester (Prof. Sieben). Weiterhin sind geplant zwei Chorkonzerte des Städtischen Musikvereins (Jopke) mit Mozarts „Idomeneus" und Bachs „Matthäus-Passion", vier Kammerkonzerte, sieben Einführungsabende zu den Sinfoniekonzerten (Schulz-Dornburg und Dr. G. Kurz) und sechs kammermusikalische Erbauungsstunden (kleine Kammerkonzerte im Stil intimer musikalischer Sonntagsfeiern, die einen Ueberblick über die Entwicklung der Kammermusik geben sollen.

Gera. Unter Leitung von Hofkapellmeister Prof. Heinrich Laber gelangen u. a. folgende Werke zur Aufführung. Reußische Kapelle: Dittersdorf: Symphonie C-Dur. R. Wagner: Symphonie C-Dur. R. Strauß: Don Quixote. Gal: Serenade (Uraufführung). Kaun: II. Symphonie. W. Stenhammar: Midwinter. C. Nielsen: Das Unauslöschliche. Bruckner: IV. Symphonie. Musikalischer Verein: Schreker: Vorspiel zu einem Drama. Hausegger: Aufklänge. Graener: Symphonie D-Moll. Othegraven: Die heilige Nacht aus „Marienleben". Klengel: Cellokonzert. H. Unger: Nacht. C. Franck und Reger: Orgelwerke. Brahms: II. Symphonie. Beethoven: Missa solemnis. Bach: Sämtliche Brand. Konzerte, verteilt auf beide Institute. Solisten: Elisabeth Rethberg, Prof. Max Pauer, J. Thornberg, Prof. Heinrich Kiefer, Prof. Alfred Sittard, Ravoth-Neugebauer, Agnes Leydhecker, Kammersänger Henke, Prof. Fischer.

Grünberg i. Schl. Die Konzertvereinigung „Suckelbund" hat auf ihr diesjähriges Winterprogramm Szenen aus der Oper: „Die gepanzerte Braut" (Text von Werneck-Brüggeman, Kassel) gesetzt.

Hagen. Die hiesige Konzertgesellschaft will im Winter u. a. Mahlers „Lied von der Erde", Beethovens IX. Sinfonie, eine Bach-Kantate, zwei Chorwerke mit Orchester von Weisbach und Sgambatis „Requiem" zur Aufführung bringen.

Helsingfors. Wagners Walküre hat ihre erste finnische Aufführung in der Staatsoper zu Helsingfors unter der musikalischen Leitung von Mikorey und der szenischen von Hermann Gura mit großem Erfolge erlebt. Die Hauptdarsteller wurden mit den beiden Leitern stürmisch gerufen.

Herne i. Westf. Städtischer Musikdirektor Willy Mehrmann bereitet im Rahmen der nächstwinterlichen sechs städtischen Vormietekonzerte u. a. die Wiedergabe der „Chorphantasie" von Beethoven und des Oratoriums „Elias" von Mendelssohn vor.

Karlsruhe. Während der „Badischen Woche" in Karlsruhe fand ein erstes großes Orchesterkonzert unter der Leitung von Operndirektor Fritz Cortolexis eine Aufführung von Zöllners III. Sinfonie (D-Moll, „Im Hochgebirge") statt, die reichsten Beifall fand.

Köln. Fritz Fleck hat ein neues abendfüllendes Werk, „Psyche", eine symbolische Handlung in drei Aufzügen und einem Nachspiel, beendet.

Köln. Die Kammersängerin Lula Mysz-Gmeiner hat am 12. Oktober an ihrem ersten Berliner Liederabend die Liedergruppe „Auf den Tod eines Kindes" von dem in Köln lebenden Dr. Hermann Unger aus der Taufe gehoben.

Leipzig. Der Thomanerchor gab unter Leitung von Karl Straube in der überfüllten Kopenhagener Frauenkirche sein erstes Konzert. Die prachtvollen, ausgeglichenen Leistungen des Chors kamen bei der guten Akustik des Hauses zur vollsten Wirkung und finden in der Kopenhagener Presse ungeteilte Bewunderung. Von hier begibt sich der Chor nach Stockholm

und Kristiania, um später auf der Heimreise noch ein Konzert in Kopenhagen zu geben.

Leipzig. Der am 26. September 1920 durch den „Verband deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen (E. V.)", Berlin, veranstaltete erste Kongreß, verbunden mit einer „Ausstellung musikalischer Lehrmittel", war mit dem Erfolg gekrönt, der diesem wohlvorbereiteten Unternehmen gebührte.

Unter der umsichtigen und sachverständigen Leitung des Vorstandes des Vereins, Herrn Dr. Hahnel, war es gelungen, sowohl die Versammlung selbst, als auch die Ausstellung trefflich und zweckmäßig zu gestalten, so daß die zahlreichen Teilnehmer und Gäste Befriedigung und mannigfaltige Anregung fanden. Bot doch auch die Ausstellung so viel Gutes und Neues auf dem Unterrichtsgebiete, und wohl manches ist durch die ausgelegten Werke zum Nachdenken angeregt und in neue, teilweise bessere Bahnen bezüglich seiner eigenen Lehrtätigkeit gelenkt worden.

Unter den zahlreichen Werken, mit denen die Ausstellung beschickt worden war, erhielten folgende Werke den 1. Preis:

Damm: Klavierschule, Bd. I/II. — Musik-Taschenbuch (Musikerbibel). — Frey: Klavierbüchlein. Vorschule des polyphonen Spiels. — Schütze: Lehrgang des Klavier-Etüdenspiels. Heft I. — Schütze, Lehrgang der Sonatinen, Sonaten und Stücke, 2bdg.

Leipzig. Der Verein der deutschen Musikalienhändler hat in seiner Versammlung, die während der Messe im Buchgewerbehause tagte, neue Bedingungen für den Verkauf von Musikalien festgelegt. Nach dem Vorschlag des Vereins Berliner Musikalienhändler wurde der Sortimentszuschlag beseitigt, der übliche Verlegerzuschlag auf den Grundpreis jedoch von 200 auf 250% erhöht; zum Ausgleich wird dem Sortimenter vom Verleger ein erhöhter Rabatt gewährt. Dadurch werden die Noten um einen, freilich sehr geringen Betrag (etwa 3%) verbilligt. Für Musikalien, worauf vom Verleger nur 100% geschlagen sind, bleibt der bisherige Sortimentszuschlag von 20% bestehen. Der Beschluß tritt am 1. Oktober in Kraft, hat vorläufig bis zum 1. Juli nächsten Jahres Geltung und wird zur nächsten Kantateversammlung zu Ostern 1921 von neuem überprüft werden.

Ludwigshafen. Pfälzisches Landes-Symphonieorchester: Der neugewählte Leiter des Orchesters, Generalmusikdirektor Professor Ernst Boehe, wird im kommenden Winter außer den Städten der Pfalz auch in Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe, Pforzheim, Darmstadt Abonnementskonzerte leiten. Im Frühjahr findet eine Tourné des Pfalzorchesters nach dem rechtsrheinischen Bayern (München, Nürnberg, Würzburg) statt; außerdem wird Herr Professor Boehe eine Reihe von Konzerten in Kristiania dirigieren. — Erste Gesangs- und Instrumentalsolisten haben bereits ihre Mitwirkung zugesagt.

Mailand. In seiner Vaterstadt Lugo bei Bologna hat der futuristische Komponist Balilla Pratella seine neue Oper „Der Flieger Dro (L'aviatore Dro) zur Uraufführung gebracht. Die aus Bologna, Mailand und Turin zusammengeströmte Zuhörerschaft nahm das Werk, dessen Buch der Komponist selber verfaßt hat, wohlwollend auf. Die Blätter rühmen der neuen Oper Reichtum an melodiöser Erfindung, klare Gestaltung und eine ganz moderne Instrumentierung nach.

Mannheim. Für die aus der Anstalt infolge Krankheit ausgeschiedene Gesangslehrerin Johanne Hillitzer tritt am 1. Oktober die Konzert- und Oratoriensängerin Lisa Brechter-Mannheim in den Lehrkörper der Hochschule für Musik ein.

München. Hofkapellmeister Paul Prill, der langjährige Dirigent des Münchner Konzertvereins-Orchesters, feierte am 1. Oktober den 60. Geburtstag.

München. Wilhelm Munke hat soeben eine große Oper in 3 Akten, „Das Fest des Lebens", vollendet, deren Erstaufführung sich die Intendantur der Vereinigten Stadttheater von Elberfeld-Barmen sicherte.

München. Das von Prof. H. W. v. Waltershausen gegründete Seminar für fortgeschrittene Musikstudierende führt der bisherige erste Assistent Karl Wachter weiter. Für Musikfreunde werden eigene Vorlesungen und Kurse angegliedert.

München. Die Musikalische Akademie hat ihren langjährigen Sekretär und Bibliothekar Kammervirtuos Heinrich Bihrle, Studienrat am Maximiliansgymnasium, zum Ehrenmitglied ernannt.

München. Der Hans-Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst wird in den bevorstehenden Herbst- und Wintermonaten Kammermusik-, Lieder- und Orchesterkonzerte veranstalten; es sind dafür eine Reihe noch nicht aufgeführter Werke angenommen worden. Deutschen Komponisten, die in den Veranstaltungen des Vereins zu Worte kommen wollen, ist während der nächsten Wochen noch Gelegenheit geboten, ihre Werke an den Schriftführer des Vereins, Dr. Erwin Kroll, München, Leopoldstraße 81/0, einzusenden (Rückporto beilegen!); an die gleiche Adresse ist die Anmeldung neuer Mitglieder (Jahresbeitrag einschließlich Teuerungszuschlag 6 Mark, Postscheckkonto München 10375) zu richten. Nur für Mitglieder zugänglich werden eine Reihe von Vorträgen sein, für die bis jetzt u. a. Professor Dr. Hans Pfitzner, Walter Braunfels, Generalmusikdirektor Bruno Walter, Alexander Berrsche ihre Mitwirkung zugesagt haben. Im September veranstaltet der Verein eine Musikwoche in Kissingen unter Mitwirkung des Münchener Konzertvereins-Orchesters und unter Leitung von Dr. Hans Pfitzner.

Münster i. W. Der Musikverein in Münster i. W. beging am 8. Oktober das Fest seines hundertjährigen Bestehens mit einer Morgenfeier und einem Festkonzert. U. a. wird außer der „Festwiese" aus den Meistersingern die zweite Sinfonie des Dirigenten Prof. Fritz Volbach aufgeführt.

Offenbach a. M. Hier ist eine Konzertgesellschaft begründet worden, die im Verein mit dem schon lange bestehenden Sängerverein die Veranstaltung großer Orchester- und Chorkonzerte mit erstklassigen Solisten beabsichtigt. Als musikalischer Leiter wurde Herr Oskar v. Pander gewonnen. Vorgesehen sind für die 5 Konzerte des Winters 1920/21: Bruckner: IV. Symphonie und Brahms Klavierkonzert B-Dur; Beethoven: Josefskantate und IX. Symphonie; Mozart: Jupitersymphonie; Mahler: Lied von der Erde; Dvorak: Violinkonzert; Tschaikowsky: Pathetische Symphonie; Liszt: Graner Messe. Das erste Konzert findet am 27. Oktober statt.

Saarbrücken. Hier ist eine „Konzertgesellschaft" gegründet worden. Dirigent ist der langjährige frühere Leiter des Musikvereins Harmonie, Saarbrücken, Musikdirektor Bornschein.

Die Konzertgesellschaft hat sich zur Aufgabe gestellt, durch Veranstaltung von Chor-, Solisten- und Orchesterkonzerten die Werke unserer großen Meister den breitesten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen. Vorgesehen sind für die Wintersaison 1920/21 fünf Veranstaltungen, darunter als letzte Veranstaltung ein zwei Abende umfassendes Mahlerfest. Zur Aufführung sollen gelangen u. a.: Das Hexenlied von Schillings (mit Wüllner), Symphonie pathétique von Tschaikowsky, Requiem von Mozart sowie das Lied von der Erde und die Symphonie Nr. 2 von Mahler. Als Solistin ist u. a. Elly Ney von Hoogstraten vorgesehen.

Stockholm. Henri Marteau schreibt in einem Briefe über seine gegenwärtige schwedische Konzertreise: „In Halmstad hatte ich am 17. mein erstes Konzert in Schweden, seitdem ich schwedischer Staats-

angehöriger bin. Als ich auf das mit Blumen und schwedischen Flaggen geschmückte Podium trat, hielt zu meiner Ueberraschung Musikdirektor Körling eine Rede und forderte das Publikum auf, mir ein vierfaches Hurra zu bringen, worauf sich sämtliche Anwesende erhoben und mir jene Huldigung brachten, die alleinstehend in meiner Karriere ist."

Stockholm. Laut einem Abkommen, das der Musikerverband Schwedens mit dem Deutschen Musikerverband getroffen hat, unternimmt ein schwedisches Orchester im nächsten Frühjahr eine Rundreise durch Deutschland mit vorwiegend schwedischer Musik. Das schwedische Orchester wird aus Mitgliedern des Konzertvereins in Stockholm und des Symphonieorchesters in Gotenburg zusammengesetzt.
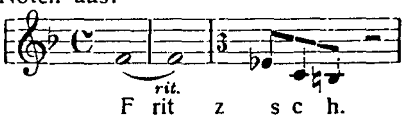
Weimar. Der gelegentlich eines Thüringer Zentrumstages in Weimar weilende Reichskanzler Fehrenbach wurde von der „Liedertafel", dem größten und leistungsfähigsten Männergesangverein Weimars, zum Ehrenmitglied ernannt. Fehrenbach ist ein begeisteter Anhänger des deutschen Volksliedes und des Männergesanges, den er mit seiner liebenswürdigen Persönlichkeit fördert, wo er kann. An dem ihm zu Ehren veranstalteten Abend richtete er ernste, warme Worte an seine Sangesfreunde und betonte, das nach seiner Ansicht die deutsche Tonkunst trüben Zeiten bei dem finanziellen und moralischen Niedergang Deutschlands entgegengehen müsse.

Wiesbaden. Hier wurde durch Professor Grümmer und Mannstädt die Suite für Violoncello und Klavier Op. 6 von Hans Gál zur Aufführung gebracht.

Zürich. Gustave Dorets Oper „Der Zwerg vom Haslital" wird in der kommenden Spielzeit am Stadttheater die Uraufführung erleben.

Scherzecke

Zu dem Aufsatze von Lewalter „In Noten gesetzte Namen" im zweiten Aprilheft dieser Zeitschrift kann auch folgender noch nachgetragen werden. Den Namen des Begründers des „Musikalischen Wochenblattes", des verdienstvollen E. W. Fritzsch, drückte ein Freund wie folgt in Noten aus:



Schriftleitungsvermerk

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Steingräber-Verlag bei. Enthaltend: Riemanns Werke in der Edition Steingräber

Auf verschiedene Anfragen teilen wir mit, daß der Verlag der „Zeitschrift für Musik" für die seit 1. März erschienenen Hefte Einbände vorbereitet. Näheres wird noch vor Abschluß dieses Quartales rechtzeitig bekannt gegeben.

Das Ergebnis des „Wettbewerb für vornehme Tänze" wird im nächsten Hefte bekannt gegeben.

Die Bestimmung für den Tonkünstler-Verein zu Leipzig, auf Anzeigen 10 Prozent Rabatt zu gewähren, müssen wir aus geschäftlichen Erwägungen in Zukunft wegfallen lassen.

Der in Heft 18 veröffentlichte Aufsatz über die philharmonische Gesellschaft in Laibach stammt aus der Feder der bekannten Textdichterin Beatrice Dovsky.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“, seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“. Mit den Mitteilungen des Tonkünstler-Vereines zu Leipzig

Die „Zeitschrift für Musik“ erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.—
„ „ „ ohne „ M 2.—
Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag. Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.*
Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition.
Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik“ Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 21 — *Leipzig, Montag, den 1. November* — 1. Novemberheft 1920

Max Bruch †

Von Dr. Max Steinitzer

Um vier Jahrzehnte etwa hat Max Bruch, der nun im 83. Lebensjahre Verstorbene, jene kurze Zeit überlebt, da die Erfolge seiner neuen Schöpfungen sich in aufsteigender Linie bewegten. Gleichzeitig mit dem regen und allenthalben in Deutschland gefeierten Weiterleben dieser Hauptwerke erfolgte dann noch das Schaffen neuer, von denen keines mehr einschlug. Daß auch die einst beliebtesten in den letzten Jahren selten wurden, scheint jedoch keineswegs in einer Abnahme ihrer Wirkungsmöglichkeiten auf weitere Kreise, vielmehr vorwiegend in unberechenbaren Zufälligkeiten des musikalischen Vereinslebens begründet, mit seinem beklagenswerten Vorwalten des Nachahmungstriebes. Als jetzt in Leipzig Gustav Wohlgemuth die alte „Glocke“ wieder hervorholte, konnten vier öffentliche Aufführungen dem Wunsch nach Plätzen in der Thomaskirche nicht genügen. Mit dem „Odysseus“ wäre in vielen Städten ebenso sicher die ausgebreitetste Teilnahme leicht neu zu erwecken. — Es sind vor allem gewisse Ensemblesätze, an deren Eindruck Soli, Chor und Orchester etwa gleichen Anteil haben, wie in der Glocke: „O daß sie ewig grünen bliebe!“, im Odysseus „Nirgend ist's lieblicher ja!“ Unzählige Jüngere würden gewiß die anscheinend gar nicht so schwierigen Hauptpunkte zur „Herstellung“ solcher unwiderstehlich ergreifenden Stücke gerne befolgen. Es scheint ja so einfach! Eine volkstümlich, doch nicht gewöhnlich klingende Melodie gerade um so viel von der regelmäßigen Harmonisierung durch Vorhalte, Vorausnahmen, melodische Wendungen in Baß und Mittelstimmen verschieden, daß taktweise ein besonderer Reiz entsteht; dann melodisch und klanglich eine Steigerung, immer gerade ein wenig höher als man eigentlich erwartet; ein paar überraschende, doch innerlich fein begründete Wechsel der Tonart, die zuletzt ebenso, nicht ohne Spannung und doch natürlich, in die Tonika zurückführen. Es ist nicht mehr, aber

Max Bruch

auch nicht weniger daran, als daß eben nur ein Meister es fertig bringt. Daß es in den vier Solo- und Chorstimmen und in allen Gruppen des Orchesters, wie im Ganzen, „klingen" muß, versteht sich dabei von selbst.

Von den, stets dankbar und gesanglich geführten Solostimmen hat Bruch in seinen Chorwerken die mittleren, Bariton und Mezzosopran bevorzugt. Dieser Lage gehören an: Der Held in seinem ersten kleinen Chorwerk, Schön Ellen, Odysseus, der Meister in der Glocke, Arminius, Moses, Gustav Adolf, von den großen Frauengestalten die Penelope und Andromache. Hohe Lage haben von führenden Partien Achilleus, und Damajanti in der gleichbenannten dramatischen Szene mit Chor.

Bis zur „Schön Ellen" war Bruch Instrumental-Tonsetzer, aber seine wertvollen beiden Streichquartette und Sinfonien sind einem Geschlechte unbekannt, das (buchstäblich) bis zur Bewußtlosigkeit immer die gleichen wenigen Standwerke will. Dann machte er, 27-jährig, einen der größten Treffer der ganzen Musikgeschichte mit seinem ersten Violinkonzert (1866), das heute noch mit dem von Beethoven und Mendelssohn das meistgespielte ist. Man hört es, wie diese, leider von 13—15jährigen Schülern wie von ersten Meistern.

Als Dramatiker hatte Bruch mit seiner melodie- und klangreichen „Loreley" wenig, mit der „Hermione" gar kein Glück. Und doch enthält die erstere eine der stärksten dramatischen Situationen, die es gibt, inhaltlich gleich mit der berühmten im 3. Akt der „Jüdin". Die Heldin erkennt bei einem Fest des Landesfürsten in dem erlauchten Bräutigam den Mann, der sie unter der Maske ihres eigenen einfachen Standes verführt hat. Bruch pflegte die Uraufführungen seiner größeren Werke überall selbst zu leiten, spielte auch in jener seines ersten Kammermusikwerks, eines Trios, die Klavierstimme. Als Dirigent wirkte er keineswegs hinreißend, besaß aber vollkommene Sicherheit und Ruhe in Beherrschung der Massen. Geschäftsmann war er keiner, Verleger hatten es in dieser Hinsicht leicht mit ihm. Sie haben unendlich mehr an seinen erfolgreichsten Werken verdient, als er selbst, bei den späteren freilich wohl auch arg zugesetzt. Ausnützen von „Konjunkturen", war nicht seine Sache. Er schrieb einzig, wenn es ihm danach ums Herz war, und für eine Kompositionstätigkeit von mehr als 6 Jahrzehnten ist die Zahl seiner Werke gering. Dafür spricht aus allen reines künstlerisches Gewissen. Höchste Ehre seinem Angedenken!

Anselm Feuerbach und Richard Wagner

Eine künstlerische Parallele von Eugen Segnitz

II

Schon Albrecht Dürer hatte den Satz ausgesprochen, die Kunst stecke wahrhaftig in der Natur; wer sie herausreißen könne, der habe sie. „Nur Natur, Natur!" rief auch Feuerbach und folgte wie Wagner dem Strom unversieglichen Lebensgefühls. In Fragen dieser Art stand der Maler mit vielen aus seiner Umgebung in Widerspruch. In einem Florentiner Brief äußert er sich:

„Der deutsche Künstler fängt mit dem Verstande und leidlicher Phantasie an, sich für einen Gegenstand zu bilden und benützt die Natur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt als alles äußerlich Gegebene, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche, der Italiener hat es umgekehrt gemacht; er weiß, daß nur in der vollkommenen Wahrheit die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er an ihr schafft und bildet, vollzieht sich das Wunder, welches wir Kunstwerk nennen. Das Ideal wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zur idealen Poesie. So etwas kann man nur in Italien lernen und begreifen. Eine Ahnung hiervon ist von Anfang an in meiner Natur gelegen..."

Wie die beiden Meister in dem Streben übereinstimmten, das Reale zu idealisieren unbeschadet der wahren und natürlichen Ausdrucksweise, so waren sie auch eins darin, daß die Umgebung des Künstlers mit seinem Schaffen harmonieren müsse. Wagner spricht über seinen venezianischen Aufenthalt sich Liszt gegenüber (1858) aus: „Da soll diesen Winter der Tristan vollendet werden. Meine Arbeit ist mir teurer als je geworden; seit kurzem habe ich sie wieder aufgenommen; sie fließt wie ein sanfter Strom aus dem Geiste. Mir sagt Venedig fortwährend vortrefflich zu. Meine Wahl war instinktiv und glücklich. Die Zurückgezogenheit ist mir so angenehm wie möglich... Ich suche Ruhe, wie sie mir nur ein größerer Ort auf die Dauer gewähren kann, gänzlich negatives Verhalten nach außen und zu meiner Umgebung, Muße und Stimmung zur Arbeit."

Und Feuerbach: „Ich werde von Venedig so bald nicht loskommen, denn es ist alles da, was ich brauche. Von Tag zu Tag kommt mehr Klarheit und Ruhe über mich... Venedig ist mir immer als Heimat der Poesie erschienen. Nächtliche Rundgänge auf S. Marco, mit dem inneren Bewußtsein der Schaffensfreudigkeit, erfüllten meine Seele mit einem Behagen, welches ich später in jener Weise nie mehr empfunden habe. Es war das Behagen, das durch Einklang der äußeren Umgebung mit der

inneren Seelenstimmung hervorgebracht wird... Wenn ich an Venedig denke, so ist mir, wie wenn ich schöne Musik gehört hätte..." Auch die ewige Stadt ließ Feuerbach nicht wieder: „Rom — dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, habe ich viel zu danken. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat geworden; und immer, wenn mein künstlerisches Denkvermögen in Deutschland brachgelegt wurde, durfte ich nur die italienische Grenze überschreiten, und eine Welt von Bildern stieg in mir auf... In Frascati gewesen, schöner glücklicher Tag! Dunkle Laubgänge; wandelnde verschleierte Frauen; auf der Fahrt das blitzende Meer, die weite, weiche, dämmernde Campagna! Schöne Gedanken zogen wie Musik durch meine Seele."

Es erging Feuerbach wie Liszt; er konnte in Rom sich auf sich selbst zu besinnen und ausschließlich seiner künstlerischen Lebensaufgabe widmen. Und gleich Wagner genoß auch er „die klösterliche Stille im alten Kulturlande Italien gegenüber dem fieberhaften Getriebe in den modernen Bildungsstätten des Auslandes, wo jedes Piephuhn krähend versichert, daß es sich demnächst in einen Adler verwandeln werde." Immer war es die eigentümliche Verbindung von Farbe und Ton, die dem Maler beim Anschauen der Kunstwerke sich offenbarte. Als er in Parma den Gemälden Correggios gegenüberstand, hüllte ihm der Wohllaut des Kolorits die Sinne ein; es war ihm, als sähe er die Musik mit den Augen, statt sie mit den Ohren zu hören.

Wagner und Feuerbach gleichen sich auch darin, daß sie zwar nicht wie die großen Künstler der Renaissance die Kunst der Poesie, Musik, Malerei usw. nebeneinander pflegten, aber doch den Geist mehrerer Künste in einer zu umfassen und auszudrücken imstande waren.

Einer Reihe lebender Koryphäen hatte Wagner den Krieg erklärt, und einer alternden Konventionskunst Fehde geschworen, die sich von Geschlecht zu Gesellschaft forterbte, ohne durch die Verbreitung an Intensität zu gewinnen. Gleich ihm war auch Feuerbach jener lebendig machende Gegenwartssinn eigen, der das Gegenwärtige als das unerschöpfliche Gebiet der Kunst betrachtete. Feuerbachs erstes Stilgesetz bestand im Weglassen alles Unwesentlichen; er verneinte jede Kunstübung, die das Leben, wie es eben war, nur kopierte, und so stand er auch einer Welt feindselig gegenüber, die sich kopfüber „in den dekorativen Farbentopf der Theater- und Novellenmalerei stürzt." Bestrebt, immer erst den Menschen und dann erst das Kleid zu sehen, war ihm die Technik ohne Geist ein Greuel. Deshalb bekämpfte er auch die großen Kunstausstellungen, die übrigens den heutigen Musikfesten in mehr als einem Punkte gleichen, wo technische Virtuosität dank ihres Verblüffungsvermögens oft glänzende Triumphe feiert, und mahnt, nur die sollen dem künstlerischen Betätigungsdrang folgegeben, die richtig denken und schön empfinden — eine Naturbegabung freilich, die wohl geübt aber nicht erlernt werden kann. Denn der künstlerische Takt allein bewahrt vor Ausschreitungen und Übertreibungen; Übertreibung aber der Charakteristik ist eine Modekrankheit. Sie entsteht oft aus Oberflächlichkeit und endet immer in der Karikatur. „Ist," fragt Feuerbach einmal, „die Kunst da, um durch Virtuosität die Sinne zu blenden, oder soll sie ein Kultus sein, der die Seele über den Staub erhebt?"

Wagner und Feuerbach hatten zeitlebens unter der leichtfertigen und unüberlegten Beurteilungsweise des großen Publikums zu leiden. Wagners Hans Sachs gibt den Verweis: „Eu'r Arbeit, dünkt mich, wäre reifer, hörtet ihr besser zu", und Feuerbach sagt vom Anschauen: „Wer ein Kunstwerk gleich auf den ersten Blick zu verstehen meint, mit allem was d'rum und dran und dahinter ist, der sollte etwas mißtrauisch sein und sich vorsehen. Wird es ihm aber beim Anschauen eines andern wohl und freudig zumute, ohne daß er weiß warum, dann möge er ruhig stehen bleiben. Es wird wohl etwas Gutes sein." Unsere beiden Meister hatten dieselben Wünsche betr. der Gartung ihres Publikums — es sollte vorurteilsfrei, aufnahmefähig und mit natürlichem aber nicht verkünsteltem Empfindungsvermögen begabt sein. Aber — wo fand sich damals solch ein Publikum? wo war solches entgegenkommendes, aufnahmewilliges Verständnis zu finden? Selten nur war es vorhanden, denn, stellte Feuerbach fest, „niemals wurde mehr von Kunst gesprochen als in unseren Tagen, und niemals wurde sie weniger empfunden. Starken und treuen Seelen geht man aus dem Wege und die Geschmacksepidemien brechen sonderbarerweise in verschiedenen Ländern aus."

Vollkommen von seiner Berufung zur Kunst gleich Wagner durchdrungen, bekannte Feuerbach, die Kunst sei sein Alles und er ringe mit den Umständen wie mit sich selbst. Und wenn es so leicht wäre, ein Künstler zu werden, dann würde es nicht so viele schlechte geben. Weshalb man also lieber nach Vervollkommnung im kleinen streben solle, wenn man im großen nichts leisten könne. Auch wäre häufig mehr von Industrie als von Kunst die Rede; ein Wort, das auch leicht Anwendung auf die heutigen Musikverhältnisse finden mag. Sind doch die auf dem Musikalienmarkt feilgehaltenen Vorräte häufig nur Beweise einer betrüblichen Mißernte, und die Überproduktion ein Zeichen künstlerischer Impotenz. Klagte doch schon Friedrich Schlegel, die Menge von Skizzen, Studien, Fragmenten, „Ruinen und Materialien" mache, daß es so viele Poesie und so selten ein Poëm gäbe!

Nach Feuerbach jedoch ist allein das ein Kunstwerk, das die ganze Liebe des Künstlers ausspricht, und nur jenes Kunstprodukt von bleibendem Wert, darin eine Vorempfindung der ganzen Welt zum Ausdruck gelangt. Wiederholt beteuert und betont Feuerbach, er habe niemals an genialisierender Eitelkeit gelitten und nie gemalt, was er nicht tatsächlich empfand.

Beide Meister waren prometheische und unglaublich willensstarke Naturen. Es ist genügend bekannt, wie trotzdem auch ein Richard Wagner Vertrauten und Freunden gegenüber häufig in bittere Klage ausbricht über ihn überkommende Hoffnungslosigkeit, die ihm gewordene Lebensaufgabe zu erfüllen. Auch aus Feuerbachs Tagebuch klingt oft der Ton stiller Resignation heraus, z. B. aus den ernsten, schweren Worten: „Das Leben ist nur eine Weile, die Kunst aber ewig, und was der Mensch einmal wahrhaft empfunden hat, an dem muß etwas sein. Und später, wenn der launenhafte, zaghafte Mensch nicht mehr ist, dann steht die (Maler-) Seele rein da in seinen Werken, und niemand wird fragen, wie hat er gelebt und gerungen, sondern was hat er geschaffen."

Wagner war ein geschworener Feind des Konservatoriumsbetriebes, wie er damals gehandhabt wurde. Er gab seinen Anschauungen hierüber mehrfach Ausdruck und fixierte sie auch in dem Bericht an König Ludwig II. über die Gründung der Deutschen Musikschule in München. Er selbst aber wie auch Feuerbach war persönlich für das Lehramt nicht geschaffen. Feuerbach bekennt, er habe nie die Scheu vor der akademischen Professur überwinden können, und entsagte in der Tat solcher Stellung an der Wiener Akademie bald wieder. Auch während ihrer eigenen Studienzeit war es beiden Meistern nicht beschieden, sofort ihre Wesenseigentümlichkeit restlos erkennende Lehrer zu erhalten. Wagner fand erst in dem Leipziger Thomaskantor Weinlig den rechten Mentor, und Feuerbach wurde nach mannigfaltigen Vorstudien bei Schadow, Rethel und Rahl endlich in Paris Coutures Schüler.

Was er über seinen Studiengang mitteilt, kann im musikalischen Sinne Anwendung finden: „Wenn ich allein bin, dann ist mir, als wisse ich was Kunst ist, und ich bilde mir ein, man könne Künstler sein, ohne einen Strich zu tun. Da ist die Kunst etwas Wohltuendes, Beruhigendes, Inniges. Komme ich aber zu anderen Malern oder gar auf die Akademie, dann sind plötzlich alle Ideale eingesunken. Da stehen die Professoren, denen man es am Gesicht ansieht, daß sie erfahrene Leute sind, die nie unrecht haben. Dann komme ich mir erbärmlich vor und die Schwierigkeiten wachsen riesengroß . . ." Und Wagner läßt den Ritter Stolzing in den Zornruf ausbrechen: „Ha, diese Meister!" — dort wie hier dasselbe.

Zu der Schadowschen Forderung, in der Komposition immer großartige Ideen zu geben, äußert Feuerbach ironisch, jener wolle sie aber nach gewissen Regeln ausgeführt wissen, „die er mit dem Lineal anzugeben weiß".

Über die Talentfrage stimmen Wagner und Feuerbach ebenfalls überein. Dieser versteht unter Talent den gesunden Drang herauszuschaffen, was in uns liegt. Das angeborene Talent ist durch keine Schule zu ersticken, ebensowenig als es sich, da wo es einmal fehlt, künstlich ersetzen läßt. „Studiert die alten Meister", mahnt Feuerbach, „legt zur rechten Zeit eure eigene Individualität in die Wagschale, dann werdet ihr ziemlich genau erkennen, was ihr vermögt. Andere Wege gibt es nicht heutzutage." Hierzu ist Wagner zu vergleichen: „Man kann in der Tat die Komposition nicht lehren; man kann darlegen, wie die Musik allmählich das wurde, was sie ist und auf diese Weise die Urteilskraft eines jungen Mannes leiten ... Alles, was man tun kann, ist auf ein lehrreiches Beispiel hinzuweisen, auf ein bestimmtes Stück, einen Versuch mit Rücksicht darauf machen zu lassen und die Arbeit des Schülers zu korrigieren ... Meine Erfahrung mit jungen Musikern während vierzig voller Jahre hat mich zu der Einsicht geführt, daß Musik überall nach solch einfachem Plan gelehrt werden sollte."

Und so war es tatsächlich — Wagner wie Feuerbach — lernten durch eigene Anschauung. Weder Weinlig noch Couture konnten sie im eigentlichen Sinn „die Komposition lehren". Der eine folgte Beethoven und Weber, der andere Tizian, Raffael und Michelangelo. Gefeit sind alle, die ernst strebend sich mühen — in diesem Zeichen stritten und siegten beide.

Gegen eine Welt kämpften sie, großherzige Menschen, die sie waren, und gingen unbeirrt als Begriffsbildner ihren Weg. Wohl traten oft Umwälzungen in ihrem Innern ein. Aber deren Ergebnisse waren immer neue Kunsttaten und neue Werke, die Marksteine ihres Entwicklungsganges bildeten. Beiden bot die Gegenwart oft wenig oder nichts, und so wandten sie sich den Mythen, Sagen und Dichtungen einer großen Vergangenheit zu. Auch auf Feuerbachs Schaffen kann sich Wagners Bekenntnis beziehen: „Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so die Form zu gewinnen, die ihnen die Gegenwart nicht verschaffen kann. In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben und im Eifer zu erforschen, was mich so unwiderstehlich zu der urheimatlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hinein, wo ich dann endlich zu meinem Entzücken, und

zwar eben dort im höchsten Altertum, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seine Kraft antreffen sollte."

Wie Wagner sich immer mehr in die deutsche Sagengeschichte vertiefte, so wandte sich Feuerbach mit mehrenden Jahren fast ausschließlich der Darstellung antiker Sujets (aus den Iphigenien-, Medeenmythen u. a.) zu. Klassische Formengebung erschien im Gewande des gedämpften und gebundenen Kolorismus. Nächst dem ungeheuren Ideenreichtum sind es monumentaler Stil und Kolorit, die Wagners und Feuerbachs Werke im Lichte künstlerischer Wahlverwandtschaft erscheinen lassen. Die Seele dieser Dichter des Tons und der Farbe war, die geistige Einheit, die alle ihre Werke umspannt und erfüllt. Die Sehnsucht, die einst den engen Kreis weniger Auserwählter ergriffen und beseelt hatte, sollte durch das Schaffen der beiden Meister Frieden und Erfüllung finden.

Phidias steht neben Perikles, Giotto neben Dante, Bach neben Luther, Beethoven neben Goethe und Feuerbach neben Wagner. Feuerbachs letzte handschriftliche Aufzeichnung lautete: „Die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben."
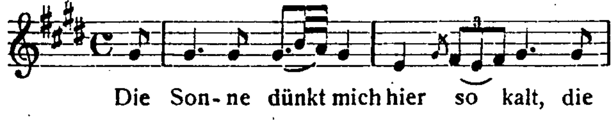
Richard Wagners und Anselm Feuerbachs Werken ist solche Gerechtigkeit widerfahren.
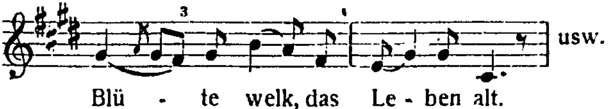
* * *

Franz Schubert: Fantasie op. 15
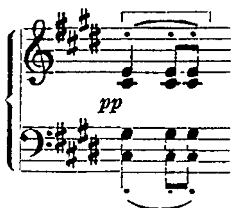
Von Prof. Heinrich Schwartz, München

In der kurzen Zeit eines arbeitsreichen Lebens hat Schubert bedeutende Werte geschaffen, welche ihm einen Platz unter den ganz großen Meistern der Tonkunst gewährleisten. In einiger Entfernung zwar. Gleich ihnen hat er alle Gebiete mit köstlichen Schätzen bereichert; seine universelle Begabung war, kräftig genug, allen Gebilden erwärmendes Leben einzuhauchen — des öfteren indes vergaß er über der Freude am „Musikmachen" usw. die letzte Feile, die bezwingende Macht vollkommen durchgebildeter Gestalt anzulegen. So entstanden die „himmlischen Längen", wie Schumann sich so trefflich ausgedrückt, jene das Maß einer harmonischen Architektonik weit überschreitenden Ergüsse, deren breite Redseligkeit dem Hörer störend auffällt. Kaum ein Werk Schuberts ist hiervon freizusprechen. Er liebte es, in seinen Instrumentalkompositionen „melodische Bildungen aus seinen Gesängen zu verwenden, so beispielsweise in dem bekannten Klavierquintett das Thema aus der „Forelle", in dem Streichquartett in D-moll das Lied „der Tod und das Mädchen". Auch in der C-dur-Klavierfantasie legte er eine Stelle aus dem „Wanderer" zugrunde.
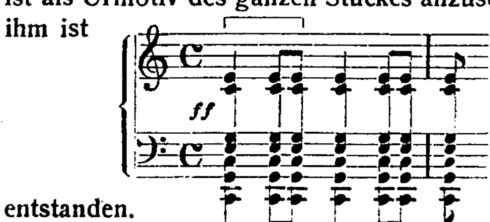




die mit einigen Veränderungen den Inhalt des zweiten Satzes bildet. Ja, die unscheinbare Begleitung obigen Gesanges



ist als Urmotiv des ganzen Stückes anzusehen. Aus ihm ist
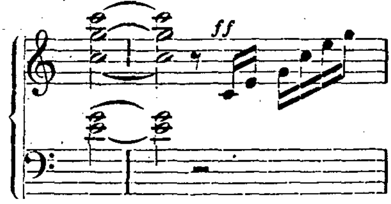


entstanden.

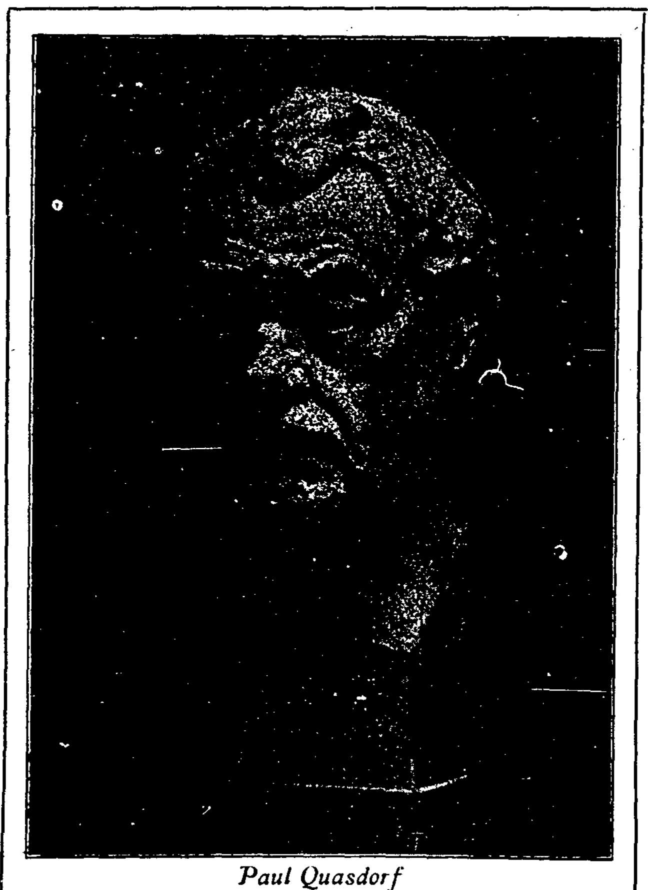
In der Durchführung dieses Gedankens erhebt sich Schubert mitunter zu Beethovenscher Größe. Allgemein wird dieses Werk die „Wanderer"phantasie genannt. Von ihm gibt es eine Bearbeitung für Klavier und Orchester von Franz Liszt — (erschienen bei Spina, Wien) — die hoher Beachtung wert ist. Schuberts Phantasie in ihrer Originalgestalt wirkt leicht etwas einförmig; er hat darauf verzichtet, die Klangmöglichkeiten des Instrumentes voll auszunützen. In der Übertragung durch Liszt wird die Zeichnung zum farbensatten Gemälde, und was Liszts Instrumentationskunst bedeutet, so braucht darüber nicht eigens gesprochen zu werden. Die ganze Anlage des Werkes verlangt geradezu die Orchestrierung, gleich der Anfang ist ein einleitendes kräftiges Tutti, das den Einsatz des Solisten Takt 18 gar prächtig vorbereitet. Doch es kann natürlich nicht der Zweck dieser Zeilen sein, auf die vielen feinen Züge in Liszts genialer Bearbeitung hinzuweisen. Mit einem Worte, sie ist ein Meisterstück vollendeten Geschmackes. Bei der nun folgenden Besprechung

des Tonstückes in seiner Originalgestalt bediene ich mich der Cottaschen Ausgabe, gleichfalls bearbeitet von Liszt. Erfüllt von Kraft und Feuer soll der erste Satz beginnen. Im zweiten Takte bin ich nicht dafür, das Pedal bis zum dritten Viertel durchklingen zu lassen, ich würde vorschlagen, es nach dem ersten Viertel abzudämpfen, genau so, wie es Liszt im 19. Takte angegeben hat. Die aufsteigende Arpeggie würde ich stets ohne Pedal spielen. Daß das Thema rhythmisch wie in Erz gegossen dastehen muß, ist selbstverständlich, das bezieht sich auch auf das Einhalten der Pausen. Statt der Takt 13 und folgender angegebenen Änderung wäre doch besser der Originaltext zu belassen. Im 18. Takte mag der erste Akkord leicht arpeggiert werden.

Die Ausführung des (Notenzeichen) bedeutet ein weiches (p!) Portamento, ein wenig kürzer als (Notenzeichen) die Klangwirkung des pp Takt 20 erheischt genaues Studium; durch geschickte Anwendung des Pedales kann ein wundervoller Klavier-„effekt" erzielt werden. Im Gegensatze zu den bisherigen aufsteigenden Arpeggien, die ohne wesentlichen Ausdruck zu spielen sind, würde ich in den Takten 25 und 27 un poco espressivo in Vorschlag bringen; die Stelle verlangt überhaupt einen weichen gesangreichen Vortrag. In Takt 26 wird oft übersehen, daß der Sextakkord
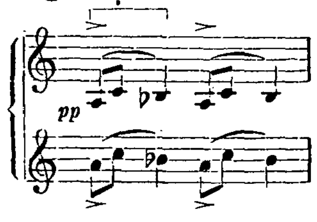


vier volle Viertel auszuhalten ist. Für den Fall, daß die drei letzten Takte (von Takt 24 an) an Zeitmaß ein wenig zurückgehalten wurden, was durchaus nicht fehlerhaft wäre, soll mit dem ff zugleich wieder energisch im Hauptempo zugegriffen werden. Die im 36. Takte einsetzende Melodie ist in der von Liszt angegebenen Art hervorzuheben. Der nun folgende Seitensatz in der Mediantentonart, der aus dem Hauptmotiv (Notenzeichen) entstanden ist, darf ebenfalls im Zeitmaße ein wenig langsamer gehalten werden, bis zum Eintritte des Cdur, das nach und nach durch 3 Takte wieder bis zum ersten Tempo zu beschleunigen ist. Der Vortrag der E-dur-Episode, ein echt Schubertscher lyrischer Gesang, verlangt viel Feinheit des Anschlages und ein Mitschwingen der Seele, daß er nicht starr und kalt wirkt, sondern behagliche Wärme ausströmt. Die Kontrapunktik fünf Takte vor dem C-dur-Eintritte spiele man sehr durchsichtig in der Weise, daß alle füllenden Mittelstimmen dynamisch hinter Oberstimme und Baß zurückzutreten haben. Die Oktaven der Baßstimme wären auch auf E, D und C aus zudehnen.



Paul Quasdorf
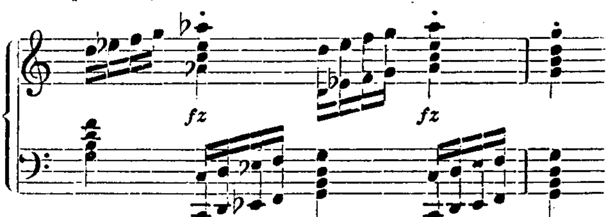
Lehrer für Klavier und Theorie am Konservatorium zu Leipzig, wird am 6. November 70 Jahre alt. Die von Bildhauer A. W. König in Leipzig hergestellte Büste wird Quasdorf anläßlich der Geburtstagsfeier von seinen Schülern überreicht werden.

Die Wiederkehr des Hauptsatzes führt zu einem zweiten Seitensatze in der Parallelmolltonart, der ebenfalls auf dem Grundthema aufgebaut ist. In ihm wetterleuchtet und blitzt es gewaltig; scharfe Akzente, rollende Passagen sind in dem heftig bewegten Gebilde enthalten, das ein virtuoses Können bedingt. Con bravura fügt Liszt lakonisch bei. Endlich, auf dem Dominantseptakkord auf b ist der Höhepunkt erreicht, eine schnell abnehmende Tonleiter bildet den Übergang zu einer zweiten lyrischen Szene zunächst in Es-dur. Der Überleitungstakt



(NB. Diese Ausführung hat etwas Sympathisches, echt Pianistisches für sich.) liefert ihr das thematische Material, das allerdings bereits in dem zweiten Takte der E-dur-Episode enthalten ist. Nur wird die Betonung geändert. Während hier das zweite Viertel sozusagen abstirbt, gewinnt es dort durch den Akzent und die Erweiterung erhöhte Bedeutung.
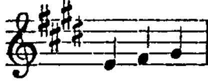
Der Lisztschen Version auf Seite 11 Zeile 2 ist durchaus beizustimmen. Nicht zu unterschätzen ist die Schwierigkeit der Begleitungsfigur, daß sie nicht der erforderlichen Egalität entbehrt. Die erste Note ist, wie Liszt angegeben, abzustoßen. Besonders unangenehm wird die Sache bei den Sprüngen Takt 3, 4, 10, 11, 12. Mit dem Eintritt von Des-dur hebt eine prächtig aufgebaute Steigerung an, die große Ausdauer und beträchtliche Virtuosität voraussetzt. Es wäre ein schlechtes Zeichen, wenn sich bereits auf halbem Wege Ermüdung oder gar Erschöpfung einstellen würde. Im Gegenteil, der musikalische Aufbau verlangt im Verlaufe sogar erhöhte Kraftentfaltung bis zum Höhepunkte, der bei
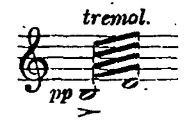


erreicht ist.

Der Umwandlung, der Sechzehntelfigur in Triolen, wie Liszt sie erleichternd beifügt, kann ich jedoch nicht zustimmen. Die Stelle sieht sich zwar sehr einfach und leicht an, sie verlangt aber, um sie mit dem erforderlichen Glanze zur Darstellung zu bringen, ein beträchtliches Können. Elastizität des Handgelenkes ist allererste Bedingung hierzu. Wer vermeint, dieser Art Technik entbehren zu können, irrt; niemals wird es ihm gelingen, jenes Maß von Bravour aufzubringen, das unbedingt notwendig ist, um Schwerfälligkeit und Unbeholfenheit zu vermeiden. Die nötigen Vorstudien hierzu bietet Kullaks Oktavenschule. Das Hauptmotiv der Phantasie von kräftigen Akkordschlägen unterbrochen, leitet nur allmählich zum zweiten Satze über. Das vorgeschriebene ritenuto und rallentando, von dem Einsatze quasi Corni an

darf sehr ausgebreitet werden, die Tonstärke hat bis zum Äußersten abzunehmen. Mit feierlicher Erhabenheit setzt alsdann der inhaltsschwere Gesang des Adagio ein. Sehr langsam, sehr zart und von lauterster Poesie erfüllt, ab imo pectore, d. i. aus innerster Brust, wie Liszt bemerkt. Besondere Beachtung verdient die überleitende Quintole, die schon ein wenig frei mit Geschmack ausgeführt werden soll. Der arpeggierte Akkord (Takt 2 und 6) ist möglichst ungezwungen zu spielen, jedenfalls darf die melodische Linie
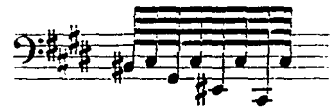


durch die Brechung in rhythmischer Hinsicht nicht verletzt werden. Feine Ausarbeitung verlangt die folgende vierstimmige E-dur-Stelle. Die Mittelstimmen, welche dynamisch gegen die Melodie zurückzutreten haben, sehr gebunden, die Oberstimme gesangreich. Man vergegenwärtige sich die Wirkung eines Streichquartettes. Ich bin nicht dafür, die Zweiunddreißigstel der linken Hand (Takt 18) in einen Triller abzuändern, sondern Schuberts Angabe zu belassen. Von Takt 22 ist das Zeitmaß erregt (agitato) zu beschleunigen, rhythmisch sei man peinlich genau. Der wunderbare Gesang in Cis-dur verlangt einen berückenden Zauber des Tones, um zur vollen Geltung zu gelangen. Die angegebenen staccati Takt 28 sind sehr vorsichtig zu behandeln. Die Einteilung vier auf sechs sei frei von jedem unnatürlichen Zwange. Das gleiche gilt von der darauffolgenden cis-moll-Stelle Takt 32 und 34. Die Ausführung der linken Hand, besonders die Betonung der Vorhalte, ist nicht gerade leicht, sie verlangt Einzelstudium. Die Wiederkehr des Cis-dur-Gesanges bedingt dreierlei Anschlagsarten, nämlich a) gesangvollen Ton der Oberstimme (quasi Violoncello oder Corno), b) Passagenton der Mittelstimmen und c) staccato Anschlag des Basses (quasi pizzicato). Alsdann setzen gewaltige Schwierigkeiten verschiedener Arten ein. Zunächst bemühe man sich, den melodischen Kern (im Tenor) durchklingen zu lassen (die Lisztsche Version ist hier vorzuziehen), gegen den die Begleitung zurücktreten muß. Die Passagen der rechten Hand sind im zarten pp zu spielen, nein, zu huschen, fast ausdruckslos, aber ihre Egalität und Klarheit muß unübertrefflich sein. Mit dem Pedal sei man nicht zu freigebig. Der duftige Klangzauber verstummt und es entwickelt sich eine unheimlich daherrollende Tonwoge, von elementaren Schlägen unterbrochen. Diese ganze Sturmszene beansprucht große Kraftentfaltung und was die blitzartig leuchtenden Akkorde anbelangt einschneidende Schärfe der Rhythmik. Wir sind am Höhepunkte angelangt, die Welle verrauscht, hie und da grollt das sich verziehende Ungewitter noch einmal auf:



um schließlich zu verstummen.
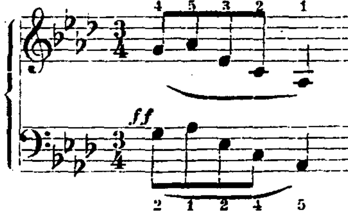
Ein leichter Akzent auf h scheint nicht übel angebracht. Die Stelle ist durchaus orchestral gedacht, instrumentiert würde es sich um Streichertremolando und gestopfte Hörner handeln; diese Wirkung soll der Klavierspieler zu erreichen suchen. Die davoneilende Baßfigur



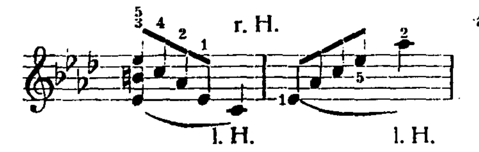
enthält in ihrer Kontur bereits das Motiv, welches im folgenden Presto zu so hoher Bedeutung kommt
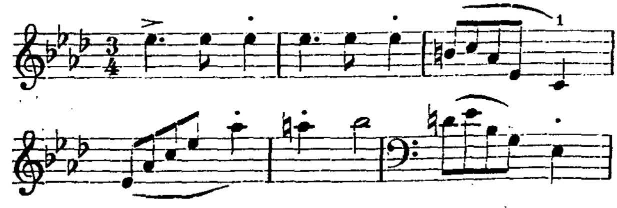


Für den letzten Takt, der langsam und leise auszuklingen hat, empfehle ich die Versetzung in die tiefe Oktave, wie übrigens auch Liszt angegeben hat. Nach einer ganz kurzen Pause schließt sich feurig und kräftig das Scherzo an. Es ist durchaus zweitaktig zu denken. Hinsichtlich des Fingersatzes im ersten Takte wäre wohl auch
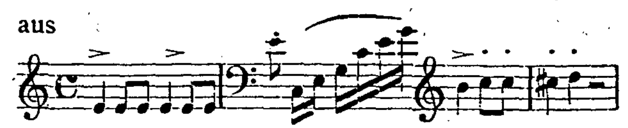


in Betracht zu ziehen und für Stellen wie



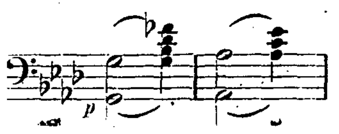
ist beigefügte Ausführung der Beachtung wert. Der Vortrag — sehr schnell — muß natürlich Scherzo-Charakter haben, d. h. leichtbeschwingt und ohne Schwerfälligkeit, speziell das dritte Viertel ist stets kurz zu nehmen, eingedenk des daktylischen Metrums — ⏑ ⏑. Daß das Thema eine Variation des Grundgedankens ist, braucht nicht erst bemerkt zu werden.
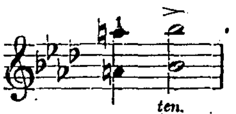


aus



Schwieriger als es anfänglich vielleicht scheinen mag, ist die prägnante Ausführung des vierten Achtels in ♩. ♪ ♩ von dessen elastisch-rhythmischer Wiedergabe zum guten Teil die Wirkung des Ganzen abhängt. Takt 19 und folgende wäre die linke Hand in dieser Weise zu binden:

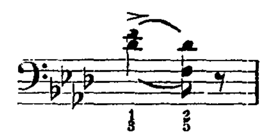


also trochäisch, im Gegensatz hierzu wären die Takte 7 und 13
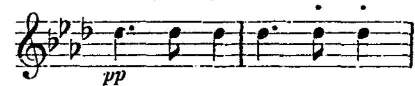


jambisch zu stellen.

Ob Liszt mit seiner Auslegung der Gestaltung des Themas ♩ 𝄾 ♪ ♩ statt ♩ ♪ ♩ recht hat, steht dahin, im Schubertschen Originaltext ist das erste Viertel jedenfalls punktiert, also lang. Die zum Seitensatze überleitenden Arpeggien auf Des und Cis dürfen durchaus nicht ausdruckslos nüchtern gespielt werden, sondern heftig bewegt leidenschaftlich. Das Thema des Seitensatzes stammt ebenfalls aus dem Grundgedanken ♩ ♩♩; es ist viertaktig zu denken und mit schwungvollem Ausdrucke zu beleben, die charakteristische jambische (⏑ —) Begleitung erfreute durch scharfe Rhythmik. Viertaktig ist auch die aus dem Seitensatze entwickelte Durchführung und Rückkehr zum Hauptsatze zu halten, vor dessen Wiedereintritt ein kleines ritardando angebracht erscheint. Ein folgender zweiter Seitensatz mit neuem thematischen Material (in Des) darf im Zeitmaß ein wenig zurückgehalten werden, für seinen Vortrag ist Anmut in erster Linie zu fordern. Bei der Stelle
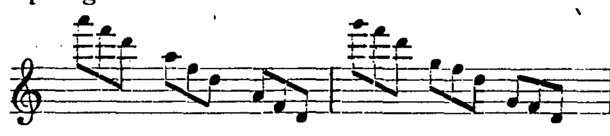


empfehle ich Fingerwechsel. Recht wichtig ist in diesem Seitensatze die Anwendung des legato, besonders bei den Oktavgängen im Basse. Ich bin dafür, sie mit der linken Hand allein auszuführen, erst wenn sich nach längerem Studium die Unmöglichkeit der Bindung herausstellen sollte, sind sie in beide Hände einzuteilen. Die Ges-Dur-Episode, diese weltverlorene Träumerei, muß, um zur Geltung zu gelangen, in poesiedurchtränkten Wohlklang (ppp!) getaucht werden.
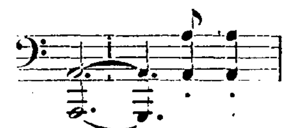
Ist sie nicht eine Vorausahnung jener berühmten Stelle in Wagners „Tristan und Isolde" (II. Akt): „Nie wieder Erwachens wahnlos holdbewußter Wunsch"? Am Schlusse des Seitensatzes wird ein kleines Zögern von guter Wirkung sein, aber man vermeide jede Trivialität. In den nächsten acht Takten von



an soll nach und nach das Hauptzeitmaß wieder gewonnen werden. Die Schwierigkeiten, die sich hin, im Schubertschen Originaltext ist das erste nun auf dem Wege bis g§ auftürmen, sind beträchtliche, besonders vom Eintritt der Triolen an. Sprünge wie
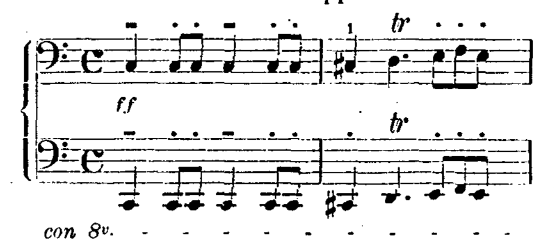


und andere sind in dem äußerst raschen Tempo, das natürlich nicht zurückgehalten werden darf, fast unmöglich. Gleichwohl bin ich jedoch nicht für die recht leere Lisztsche Version. Schon aus dem Grunde nicht, weil sie das Motiv im Basse
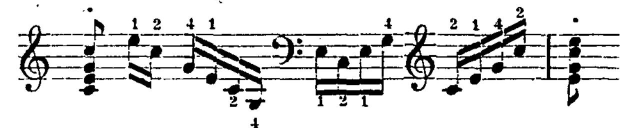


verstümmelt.

Daß dieses thematische Motiv sehr wichtig ist, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Man sehe also zu, daß man den Grad von Fertigkeit und Virtuosität erreiche, um der Schwierigkeiten Herr zu werden, um sie in einer Weise zu bemeistern, daß das Schubertsche Wort, „das Zeug mag der Teufel spielen", dem Hörer sich nicht unwillkürlich aufdränge. Nach einer ausgedehnten Generalpause folgt die Schlußfuge, zu deren Besprechung ich mich nicht der beigefügten Lisztschen Übertragung, sondern des Originaltextes bediene. Diese Fuge, eine sogenannte Galanteriefuge, stellt namentlich an die Ausdauer des Spielers immense Forderungen, und es gehört schon ein Stück pianistischen Athletentumes dazu, um nicht zu ermüden oder gar zu erlahmen, denn der piano-Oasen sind nicht viele, und sie sind nichts weniger als ausgiebig. Man beginne sehr kräftig, rhythmisch überaus scharf in doppelten Oktaven



und führe die ersten vier Einsätze in glanzvoller Steigerung durch. Im 29. Takte findet sich in allen Ausgaben — auch in der vorliegenden der gleiche Druckfehler —, es muß auf dem 5. Achtel im Alt natürlich g statt h heißen. Und Takt 33 drittes Viertel ist die höchste Soprannote in f (statt g) abzuändern. Von hier an wird die strenge Arbeit aufgegeben, an ihre Stelle treten Motive aus dem Thema von brillanten Tonwogen umrauscht. Es ist klar, daß dieselben im großen Stile mit blendender Virtuosität gespielt werden müssen. Im Interesse eines abwechselungsreichen Vortrages wäre es vielleicht angebracht, im Takte 52 plötzlicher piano einzuschalten und bis zum thematischen ff-Einsatze im Basse durch 10 Takte zu kreszendieren. Nun heißt es mit der Kraft haushalten bis zum Ende, denn der Schluß verlangt hinsichtlich der Tonentfaltung ganz besondere Anstrengungen, die allerdings nicht in jenes wüste „Kraftmeiertum" ausarten dürfen, das sich einzustellen pflegt, wenn das natürliche Maß verausgabt ist. Eine hübsche Klangwirkung ermöglicht in Takt 98 die linke Hand (quasi Corni, quasi Tympani) durch wohldurchdachten Anschlag. Auch das Pedal soll sich daran beteiligen. Nach den abrupten Akkordschlägen, die natürlich auch durch Pedal gestützt werden müssen (aber nicht nachklingend), werde nun der Schluß in gewaltiger Steigerung aufgebaut. Was den Fingersatz der linken Hand bei den Arpeggien anbelangt, so wäre neben dem von Liszt angegebenen auch der folgende



erwägenswert. Mit Schwung und Kraft werde das in mehrfacher Hinsicht anspruchsvolle Stück zu Ende geführt.

* * *

Von den Schubertschen Klavierwerken ist die besprochene Phantasie das größte und einheitlichste. Sie ist auch eines der meistgespielten Klavierstücke Schuberts, jedenfalls mehr gespielt als die Sonaten, wenn es auch an die Popularität der Impromptus — namentlich der B-Dur-Variationen op. 142, Nr. 3 — nicht heranreicht. Für die Entwicklung der Klaviertechnik und der dem Instrumente innewohnenden Klangreize, hat Schubert nicht die Bedeutung wie etwa Chopin. Er ist hierin nicht bahnbrechend vorgegangen, seine Behandlung des Klavieres ruht auf Beethoven. So kommt es, daß er, da auch der Gehalt seiner größeren Formen gegen diesen Heros erheblich verblaßt, namentlich in der Öffentlichkeit, im Konzertsaal zusehends Boden verliert. Mit Ausnahme

der erwähnten Impromptus und der Wandererphantasie verirrt sich selten eine Sonate auf das Podium. In der Hausmusik ist es ähnlich. Kunstgeübte Dilettanten mit den nötigen Voraussetzungen üben ihre Kräfte lieber an Werken, die ihnen aus diesem oder jenem Grunde interessanter erscheinen, und ich kann ihnen nicht Unrecht geben. Für den Studierenden ist die Bekanntschaft mit den Schubertschen Sonaten und Klavierstücken nicht zu umgehen. Denn, abgesehen davon, daß ein Musiker von Fach mit der gesamten Literatur, soweit es sich um die Werke großer Meister handelt, vertraut sein muß, sind in Schuberts Kompositionen alle möglichen technischen Probleme zu finden, die den jungen Pianisten reizen müssen. Und auch hinsichtlich des Vortrages, insbesondere was den gesungenen Ton am Klavier betrifft, läßt sich von Schubert ungemein viel lernen. Die Früchte seiner Studien in diesem Sinne wird er sodann in einer möglichst vollendeten Wiedergabe der Wandererphantasie ernten können.

Carlsruhe in Oberschlesien,

eine schlesische Kunststätte des 18. Jahrhunderts, und seine Beziehungen zu Carl Maria von Weber

Von Dr. Martin Klose, Grünberg i. Schles.

Der Provinz Schlesien ist es nicht beschieden gewesen, Meistern von der Bedeutung eines Bach, Beethoven oder Wagner den Heimatboden zu geben, in dem ihre Kraft wurzeln und von dem aus ihre Kunst sich der Welt erschließen konnte, wenn auch z. B. bei den Vorfahren Händels gewisse Fäden nach Schlesien weisen. Die Hauptstadt der Provinz ist bei aller tüchtigen Musikpflege, der man sich in ihr in alter wie neuer Zeit gewidmet hat, nie in dem Maße ein Kunstzentrum in musikalischer Hinsicht gewesen, wie etwa Leipzig, Wien und Dresden, und für Oberschlesiens Bedeutung in der Geschichte der Musik dürfte auch mancher, der von dem gegenwärtigen Stande musikalischer Bestrebungen in diesem etwas abgelegenen Gebiete weiß, nur ein bedauerndes Achselzucken haben. Und doch ist der Schlesier im Durchschnitt, und der Oberschlesier nicht zum wenigsten, durchaus musikalisch, musikalischer sogar als mancher andere deutsche Stamm. Ein reicher Volksliederschatz zeugt von seiner angeborenen Liebe zur Musik, die mit der starken Neigung des Schlesiers gerade zum Gemütvollen, Innerlichen in vollem Einklange steht. Aber auch die Musik als eigentliches Kunstgebiet hat zu Zeiten, in denen es noch kein Konzertleben im heutigen Sinne gab, gute Pflege erfahren; nur beschränkte sie sich ähnlich wie anderwärts auf ganz bestimmte Schichten. Wenn die kirchliche Musik besonders in der Hand der Kantoren an den größeren Kirchen lag, von denen so mancher, dessen Name heute vergessen ist, auf seinem Gebiete ein Künstler war, der auch über seinen Heimatsort hinaus als Komponist einen Ruf besaß, so wurde die mehr weltlich gerichtete Musik, die Kammermusik, die eigentliche Orchestermusik und die Oper vorwiegend von Musikfreunden der adligen Kreise gepflegt. Im 17. Jahrhundert scheinen die kleinen schlesischen Höfe, wie die von Brieg und Liegnitz, zwar noch keine wirklich leistungsfähigen Vokal- oder Instrumentalkapellen besessen zu haben; in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dagegen gewannen die Kapellen des weltlichen und geistlichen Adels für das schlesische Musikleben eine gewisse Bedeutung[1]). Ähnlich wie das ungarische Geschlecht der Esterhazy einem Josef Haydn oder der Fürsterzbischof von Salzburg einem Leopold Mozart Stellung und Gelegenheit zu musikalischem Wirken gab, begründeten auch eine Reihe von Vertretern des schlesischen Hochadels eigene Kapellen. Wenn diese Kapellen, wie die des Barons von Hochberg in Plagwitz und des Grafen Röder in Hohlstein bei Löwenberg[2]), die des Ministers Graf Hoyen in Breslau sowie die des Fürsten Carolath, mehr dem mittel- und niederschlesischen Gebiete angehören, so überragte sie doch an Bedeutung die Kapelle des Grafen Schafgotsch, des Fürstbischofs von Breslau, in Johannisberg, die namentlich durch die Persönlichkeit Carl Ditters von Dittersdorfs trotz ihres vorwiegenden Aufenthalts auf österreichisch-schlesischem Gebiete einen Einfluß auf das Musikleben des angrenzenden Oberschlesien gewann[3]). Um die Wende des 18. Jahrhunderts konnte auch Ober-Glogau als bemerkenswerte Pflegstätte der Musik gelten; der Graf Franz von Oppersdorf besaß dort eine ausgezeichnete Kapelle, die auch Beethoven, als er sich in Grätz bei Troppau aufhielt, öfters besucht haben soll[4]).

Eine besondere Weihe hat von den Kapellen, die in den letzten Jahrzehnten des 18. und zu

---

[1]) Vgl. Otto Kinkeldey, Die Musik in Schlesien; in Schles. Landeskunde, hrsg. von Fritz Frech u. Franz Kampers, Leipzig 1913, Geschichtl. Abteilung, S. 345ff.

[2]) C. J. A. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens, Breslau 1830, S. 66, 262f., 266.

[3]) Vgl. C. J. A. Hoffmann, a. a. O. S. 68ff.

[4]) Vgl. ebenda S. 414, Anm.

Anfang des 19. Jahrhunderts von schlesischen Adligen begründet und unterhalten wurden, eine auf oberschlesischem Gebiete wirkende, durch die Verbindung mit dem Namen eines Meisters erhalten, der für hoffentlich recht lange Zeiten als der Schöpfer eines der deutschesten Bühnenwerke unserem Volke unvergessen bleiben wird, mit dem Carl Maria von Webers. Es ist die Hofkapelle des Herzogs Eugen von Württemberg in Carlsruhe in Oberschlesien. Wir wissen, daß Weber, der hochbegabte Schüler des Abtes Vogler, mit noch nicht 18 Jahren von diesem als Operndirektor nach Breslau empfohlen wurde und vom Herbst 1804 bis zum Frühjahr 1806 mit großem Geschick, wenn auch mit einer gewissen Selbstherrlichkeit, diese Stelle versah. Wenn die Neuerungen, die Weber in Breslau mit angeborenem Organisationstalent einzuführen suchte, sich nicht bewährten, so war das nicht zu verwundern; denn ihm fehlte noch die eigentliche Erfahrung. Wenn Weber aber aus den mit der Theaterverwaltung entstandenen Mißhelligkeiten die Folgerungen zog und seine Entlassung erwirkte, so entsprach das ganz seinem jugendlichen Trotz und seiner Ehrlichkeit. Die Lage, in die der junge Stürmer hierdurch geriet, war zwar zunächst keine sehr hoffnungsfrohe, da die Krankheit des Vaters und Geldnöte ihn stark behinderten. Da bot sich eine unerwartete Gelegenheit, in zurückgezogener Stille, abseits von hauptstädtischen Theaterränken ganz den eigenen künstlerischen Neigungen zu leben: Der kunstliebende Herzog Eugen von Württemberg brauchte für seine Kapelle und sein Theater seines Schlosses Carlsruhe einen Musikintendanten, nnd Weber folgte diesem Rufe. Was er vorfand, waren gewiß keine großen Verhältnisse, ebensowenig wie etwa Haydn sie beim Fürsten Esterhazy kannte; die kleineren Maße im Vergleich mit seinem vorhergegangenen Breslauer Wirken wurden aber vollauf ausgeglichen durch die Freiheit, die ihm hier ein kunstfreudiger Fürst in freundlicher Gesinnung und mit wohlwollendem Verständnis ließ. Mit tüchtigen Kräften konnte der junge Komponist und Dirigent hier nach Herzenslust musizieren und die Wirkung eigener Werke in sorgfältig einstudierten Aufführungen sogleich erproben. Dabei war der Ort, dessen Kunstleben hier Weber unterstellt wurde, mit seiner Umgebung selbst schon ein Kleinod zu nennen, dessen Ruf bereits über Schlesiens Grenzen gedrungen war.

In der Einförmigkeit ausgedehnter, z. T. sumpfiger, dichter Waldungen, in denen einst noch Bären, Luchse und Wölfe hausten, hatte um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Herzog Carl Christian Erdmann zu Württemberg-Öls, nahe der Nordgrenze des Fürstentums Oppeln, zu bequemerer Pflege des edlen Weidwerks einen Tiergarten anlegen und einfriedigen, einen Stern von großen Alleen schlagen und im Kreuzungspunkt derselben zunächst ein einfaches Jagdschloß erbauen lassen, das nach einem Brande bald durch ein größeres ersetzt worden war. Im Laufe der Jahre hatte sich dieser Sommersitz zu einer blühenden Kolonie entwickelt, deren wachsende Einwohnerzahl bereits im Jahre 1760 die Begründung einer Schule, in den Jahren 1765—75 sogar den Bau einer eigenen prächtigen evangelischen Kirche rechtfertigte, zu der sich im Jahre 1796 eine katholische Kirche gesellte. Und an Stelle der öden Wildnis, die der Herzog einst im Jahre 1748 vorgefunden, hatte er nach und nach gepflegte Forsten treten lassen, hatte ertragreiche Fischteiche angelegt, Weinberge mit edlem Gewächs bebaut und unter Umgestaltung dessen, was die Natur selbst bot, in dem phantasiereichen Geschmack des 18. Jahrhunderts einen ausgedehnten Schloßgarten und englischen Park mit allerlei anmutigen Aussichtsschlößchen, mit zierlichen Tempelchen, Grotten und Einsiedeleien, mit wassergefüllten Kanälen, auf deren Fluten Schwäne und Enten sich tummeln und Gondeln ruhig dahingleiten konnten, kurz: einen Lustort geschaffen, der nicht nur in Schlesien seinesgleichen suchen konnte und manchen Fremden anlockte[1]. —

Bei festlichen Anlässen war auch schon zu Lebzeiten des Stifters von Carlsruhe, des Herzogs Carl Christian Erdmann, Musik und mimische Kunst herangezogen worden. So waren auf der sog. Sophien-Insel in einem aus Fichtenhecken geschaffenen „lebendigen Theater" kleine ländliche Schauspiele und besonders Schäferstücke aufgeführt worden; namentlich im Juni und Juli 1780 hatte man im Rahmen eines Schäfer- und Erntefestes „theatralische Szenen ganz im Großen" mit besonderem Glanze dargestellt[2]. Auch im eigentlichen Schloßgarten diente ein in ähnlicher Weise aus Fichtenhecken gebildetes Naturtheater einfachen Vorstellungen dieser Art. Eine wirkliche Kapelle oder Theatertruppe bestand jedoch unter Carl Christian Erdmann noch nicht. Die erwähnten Theatervorstellungen dürften lediglich von Mitgliedern der Hofgesellschaft und der sonstigen Carlsruher Bevölkerung veranstaltet worden sein; und das Heranziehen der Musik beschränkte sich im allgemeinen auf den „Pauken- und Trompetenschall" feierlicher Anlässe und die Begleitung von Kirchenliedern „mit blasenden Instrumenten", vornehmlich Posaunen[3]); wenn allerdings bei Ge-

[1]) Eine sehr eingehende Darstellung des Entstehens dieser Anlage und liebevolle Schilderung jeder Einzelheit derselben gibt die „Geschichte und Beschreibung von Carlsruhe in Oberschlesien" von Regehly (Nürnberg 1799).

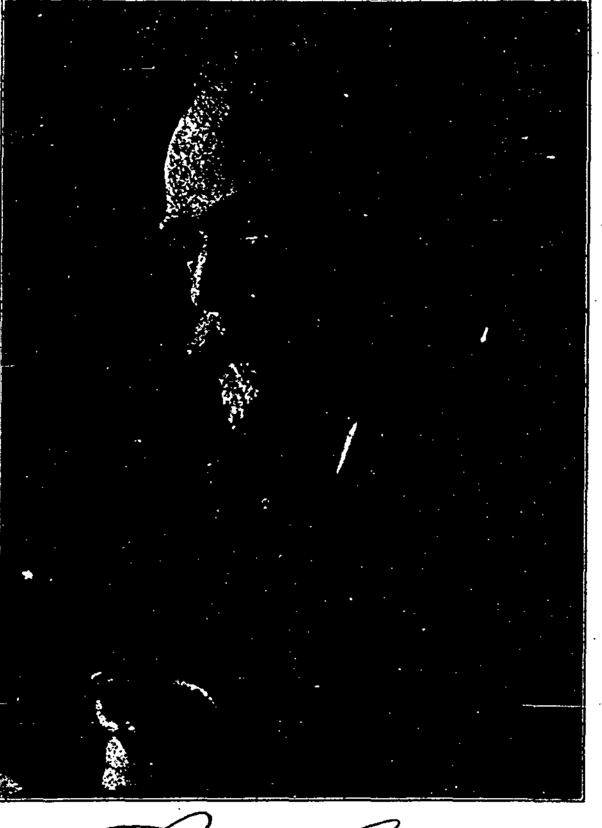
[2]) Vgl. Regehly, a. a. O., S. 50ff.

[3]) So bei der Grundsteinlegung und Einweihung der evangelischen Kirche; vgl. Regehly a. a. O., S. 70, 73, 88, 91.

legenheit des 50jährigen Ehejubiläums des Herzogspaares, dessen Abend eine glänzende Illumination des Ortes beschloß, zu der symbolischen Ehrung, die ein heidnisch gekleideter Priester vor einem „Tempel der Ehrfurcht und Liebe“ vornahm, das Volk vor dem Tempel „nach einer sanften Music“[1]) kniend einen Opfergesang anstimmte, so müssen wohl auch Streich- und Holzblasinstrumente gelegentlic. verwandt worden seinh

Eine wirkliche Pflege der Musik und Schauspielkunst wurde jedoch erst unter dem Nachfolger des Stifters von Carlsruhe, dem Herzog **Friedrich Eugen Heinrich** zu Württemberg-Stuttgart, dem gleichen, der Weber auf seinen Sommersitz rief, begründet und ausgebaut, und zwar wurde zur Pflegstätte für beide Schwesterkünste die sog. Interimskirche eingerichtet, die man im Jahre 1765 in einem Teile eines herrschaftlichen Wirtschaftsgebäudes untergebracht hatte, die aber seit der zehn Jahre später erfolgten Einweihung der neuen Sophienkirche ihrem ursprünglichen Zwecke nicht mehr diente. Sie war schon von Carl Christian, zu einem kleinen Theater hergerichtet worden. Nach seinem Tode jedoch, im Jahre 1793, wurde sie von Herzog Eugen „zu einem ordentlichen recht schönen Comedien-Hause“[2]) umgewandelt; an der Hinterseite des Gebäudes wurden Ankleidezimmer für die Schauspieler angebaut und das Ganze so ausgestattet, daß dieses Schauspielhaus sich zwar nicht an Größe, aber doch an Geschmack und ausgesuchten Dekorationen mit manchem Theater in großen Städten messen konnte, einzelne von ihnen vielleicht sogar noch übertraf; dies galt auch für den Bestand an vortrefflicher und reichlicher Garderobe. Einen besonderen Schmuck dieses Musentempels bildete der Vorhang des Theaters, auf dem außer einer Landschaft die Attribute der Muse des Schauspiels wiedergegeben waren und, in einen Felsen eingezeichnet, die folgenden Worte die hier vorzugsweise gepflegte dramatische Gattung und den Zweck der Aufführungen kennzeichneten: „Zum sittlichen Vergnügen, wählt Tugend selbst ein scherzendes Gewand!“ Dementsprechend rühmt auch der gewissenhafte Chronist von Carlsruhes ersten 50 Jahren bezüglich der Wahl der Stücke, die zur Aufführung gelangten, daß sie von Anfang an nicht nur von einem äußerst gebildeten Geschmack, sondern auch von dem rühmlichen Bestreben zeugten, „durch sie auf Moralität, feine Sitten, und die Bildung des Geistes und Herzens zu wirken“[1]). Die Arbeiten an der Vollendung des Theaters erfuhren eine gewisse Unterbrechung dadurch, daß der Herzog im Jahre 1794 im Feldzuge gegen die Polen die Führung der Kavallerie übernehmen mußte; nach seiner Rückkehr wurden sie jedoch eifrig fortgesetzt und zu Ende geführt.

Gleichzeitig mit der Begründung des Theaters geschah auch die Schaffung einer **Kapelle**. Während dem Schauspielerpersonal ursprünglich ein



wurde 1859 in Coblenz geboren. Ursprünglich für die Apothekerlaufbahn bestimmt, wandte er sich 1883 dem Musikstudium zu, und wurde von dem Kammersänger Franz Litzinger in Düsseldorf zum Sänger ausgebildet. Nach längerer Tätigkeit in Düsseldorf, Eupen und Aachen übernahm Gretscher 1901 in Stettin eine Privatgesangsschule. Als Komponist trat er mit verschiedenen Liedern und Chören an die Öffentlichkeit. Zwei Tanzwalzer errangen bei dem Wettbewerb der „Woche“ Preise. Im ganzen war der Komponist seither viermal Preisträger, zuletzt beim Wettbewerb des Allgemeinen deutschen Kommersbuches, der ihm sämtliche drei ausgesetzte Preise eintrug. Auch bei dem vom Steingräber-Verlag ausgeschriebenen „Wettbewerb für vornehme Tänze“ konnte Gretscher an erster Stelle ausgezeichnet werden.

[1]) Ebenda S. 138ff. [2]) Regehly, a. a. O. S. 153.

[1]) Regehly, a. a. O. S. 153f.
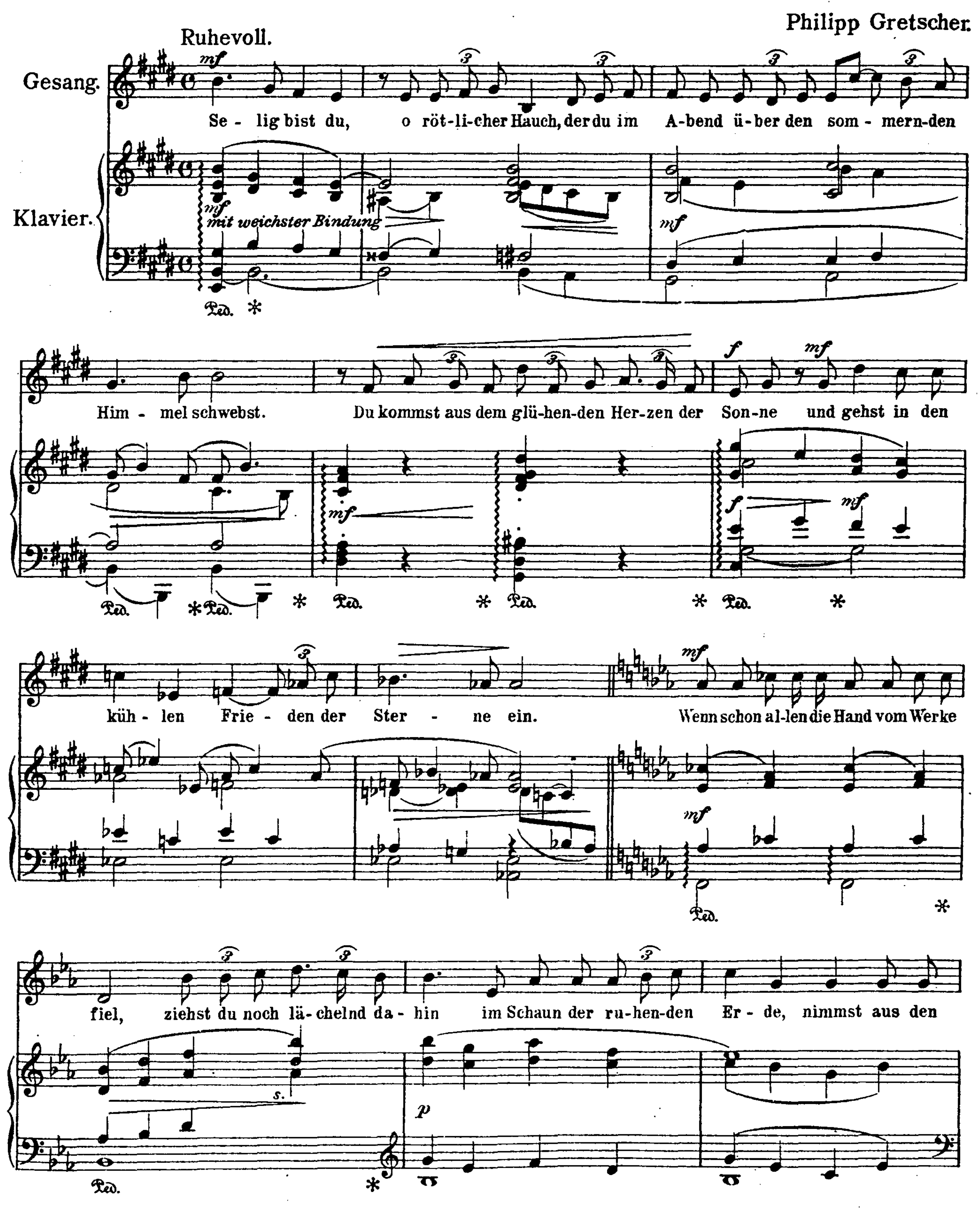
Frau Dora Pochat gewidmet.

Z. f. M.
Beilage 9.
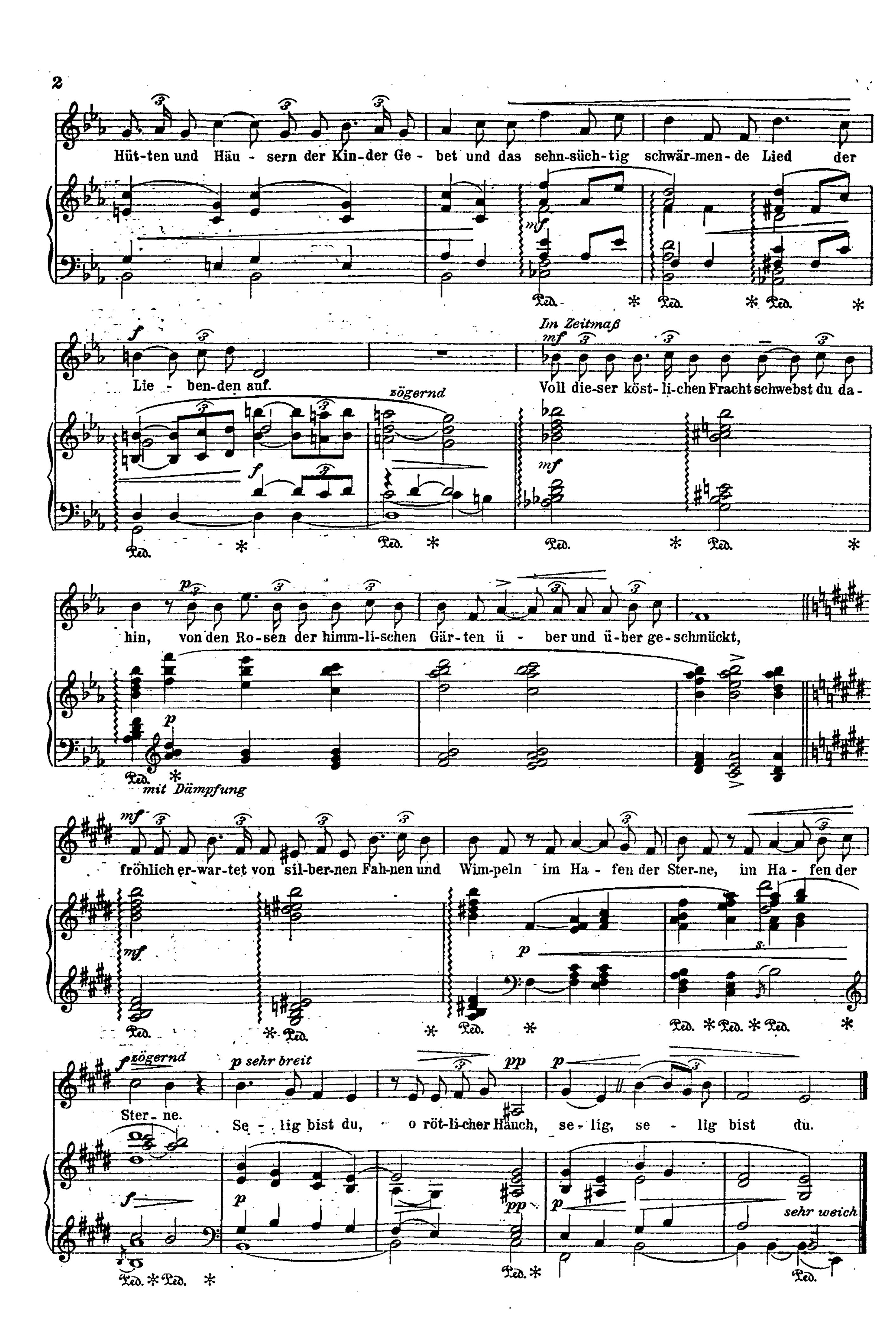
Die Abendwolke.

Alfons Petzold.

Philipp Gretscher.
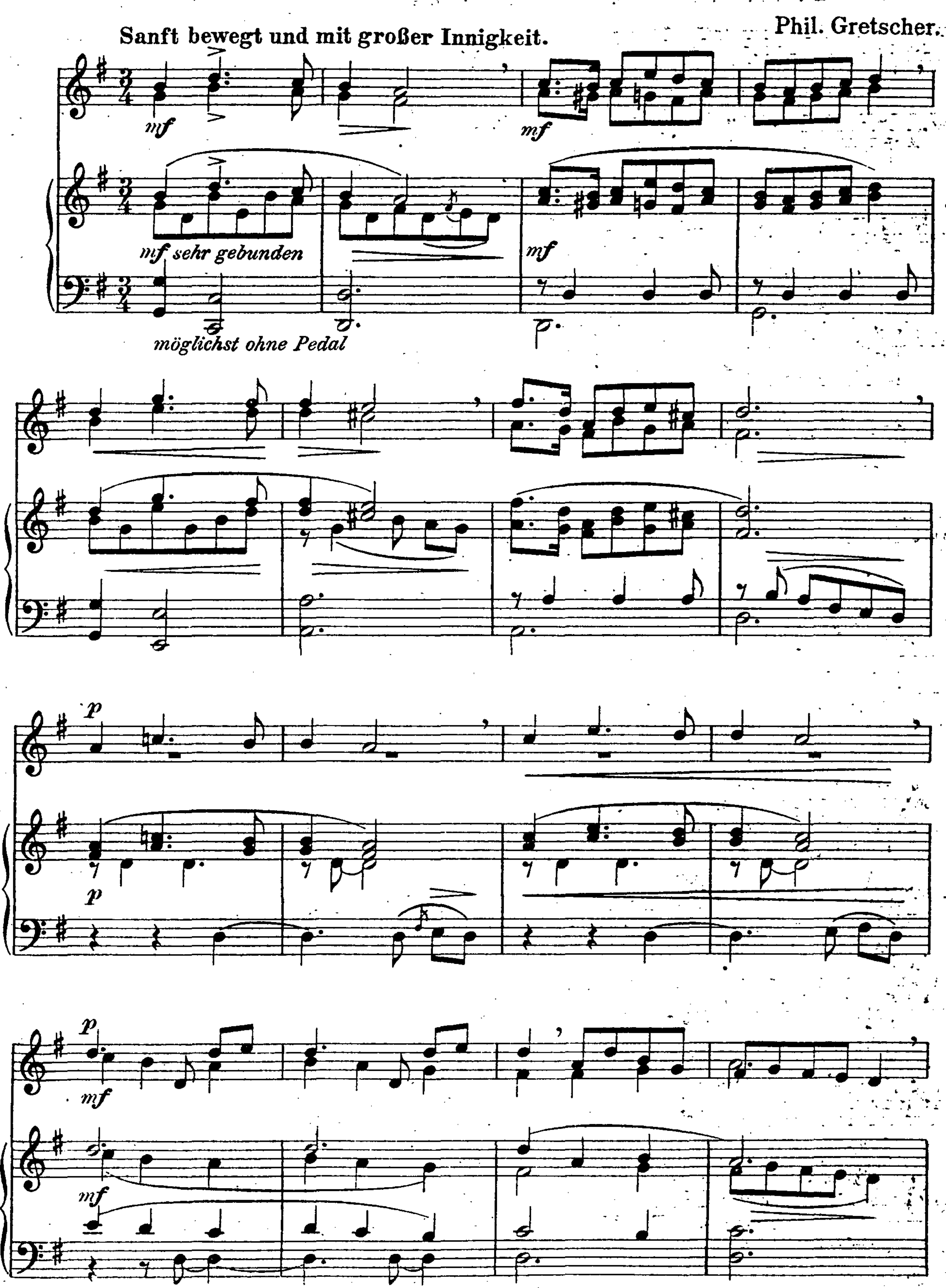


Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik."


Hüt-ten und Häu - sern der Kin-der Ge - bet und das sehn-süch-tig schwär-men-de Lied der
Lie - ben-den auf.
zögernd
Im Zeitmaß
Voll die-ser köst-li-chen Fracht schwebst du da -
hin, von den Ro-sen der himm-li-schen Gär-ten ü - ber und ü-ber ge-schmückt,
mit Dämpfung
fröhlich er-war-tet von sil-ber-nen Fah-nen und Wim-peln im Ha - fen der Ster-ne, im Ha - fen der
Ster - ne.
zögernd
p sehr breit
Se - lig bist du, o röt-li-cher Hauch, se - lig, se - lig bist du.
sehr weich

Im Volkston.

Vokalise für zwei Stimmen.



Aus Phil. Gretscher „Charakteristische Solfeggien und Vokalisen“ Op. 87. Edition Steingräber Nr. 2264.



sehr zurückgehalten *im Zeitmaß*

zu - rück - ge - hal - ten

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

als Schriftsteller und Künstler gleich tätiger Direktor Herbst vorstand, an dessen Stelle nach seinem frühen Tode ein Herr Engst trat, wurde zum Musikdirektor ein Herr Clementi erwählt, der Sohn des hochfürstbischöflichen Kapellmeisters Joh. Georg Clementi zu Breslau, eines Mannes, der zwar zahlreiche schöne Titel und Würden besaß und Ritter vom goldenen Sporn war, über dessen musikalische Fähigkeiten jedoch die Geschichte ein vernichtendes Urteil gefällt hat[1]). Er hatte nach dem Tode seines Vaters längere Zeit abwechselnd mit Joh. Georg Berner, dem Oberorganisten an der Elisabethkirche, dem fürstlich Hatzfeldschen Kapellmeister Hochstädter und Birnbach, einem Schüler Dittersdorfs, die öffentlichen Konzerte in Breslau dirigiert, und war eine ziemlich bekannte Persönlichkeit. Vor allem aber gelang es dem Herzog, fast jedes Instrument seiner Kapelle mit einem tüchtigen Künstler zu besetzen. Die Einfachheit der Verhältnisse brachte es zwar mit sich, daß verschiedene Mitglieder des Orchesters gleichzeitig auch als Schauspieler tätig waren; dies galt z. B. gleich für seinen Leiter. Daneben waren aber auch sowohl bloße Schauspieler wie bloße Musiker vorhanden, und das Orchester hatte außer Herrn Clementi in Herrn Klemett noch einen besonderen Kapellmeister. Groß war das Personal dieser herzoglichen Kunststätte nicht: an reinen Schauspielern umfaßte es zu Anfang des Jahres 1798 4 Herren und 6 Damen, an reinen Musikern 8 Herren, an Musiker-Schauspielern 7 Herren, zusammen also nur 25 Personen, wobei die Leiter bereits inbegriffen sind. Hierzu traten allerdings noch Souffleur, Theatermaler und die Aufseherin über die Garderobe, und zu Nebenrollen mögen beim Theater auch wohl sonstige Einwohner von Karlsruhe herangezogen worden sein[2]). Für die Bedürfnisse des herzoglichen Hofes und die zur Aufführung kommenden Werke jener Zeit mag diese kleine Künstlerschar aber genügt haben.

Von den bei Regehly verzeichneten Mitgliedern der Kapelle spielten Clementi, Schmidt und Ellenberger die erste Violine, Schwarz Viola und Klarinette, Prosch und Doutrevaux das Waldhorn, Redlich die Klarinette, die Gebrüder Pausewang Oboe und Violoncello, Richter das Fagott, während Hetzel den Kontrebaß versah, und Madlong, gleichzeitig Tenor des Theaters, als geschickter Paukenschläger galt[3]). Daß die Kapelle infolge der Tüchtigkeit der Vertreter der einzelnen Instrumente auch für jene Zeit als schwierig zu betrachtenden Werken gewachsen war, mag man daraus ersehen, daß dem Wunsche, den der Herzog einmal äußerte, die soeben erschienene C-dur-Sinfonie von Beethoven (1790/1800 entstanden) vom Blatt zu spielen, zu voller Zufriedenheit entsprochen werden konnte[1]).

An Instrumentalwerken wurden von der Kapelle im übrigen, entsprechend der besonderen Vorliebe des Herzogs für Haydn, hauptsächlich dessen und Mozarts Sinfonien gepflegt, daneben Konzertstücke für die einzelnen Instrumente. Am Klavier wirkte gelegentlich auch die Herzogin Louise selbst, sowie eine Hofdame v. Belonde bei Werken mit Instrumentalbegleitung in künstlerischer Vollendung und in ausdrucksvollem Spiel mit.

Im Theater spielte man neben nur gesprochenen Dramen auch zeitgenössische Opern, z. B. solche von Dalayrac und Dittersdorf, Das Sonntagskind und Die Geisterinsel von Zumsteg, Belmonte und Die Zauberflöte von Mozart. Namentlich in Mozartschen Opern erwies sich dabei die Tochter des Kapellmeisters Klemett als ausgezeichnete Sängerin, und derartige Aufführungen schufen für lange Zeit bleibende Eindrücke bei der Bevölkerung Carlsruhes. Auch das Ballett erfuhr späterhin besondere Pflege. — Als Spieltag des Theaters war der Mittwoch vorgesehen, während die Konzerte der Kapelle des Sonntags und Freitags[2]) stattfanden; natürlich boten außerdem die Geburtstage in der herzoglichen Familie und andere festliche Tage Anlaß zu außerordentlichen Vorstellungen. Sehr bemerkenswert ist, daß im allgemeinen weder zu derartigen Festvorstellungen noch zu den gewöhnlichen Aufführungen und Konzerten ein Eintrittsgeld erhoben wurde. Jeder anständig Gekleidete hatte freien Zutritt, wenn er sich nur vorher beim Direktor ein Billett erbeten hatte, und ein solches wurde, wie der Chronist von Carlsruhe betont, nie versagt. Wenn ausnahmsweise einmal bei besonderem Anlasse ein Eintrittsgeld zu zahlen war, so wurde der Erlös stets den Armen zugeführt[3]). Kein Wunder, daß bei dieser freigebigen Art, mit der der Herzog der Einwohnerschaft seines Sommersitzes die Kunst zugänglich machte, und angesichts der Vorzüglichkeit der Aufführungen in zunehmendem Maße zahlreiche Fremde nach Carlsruhe gezogen wurden[4]) und der Bau des neuen Gasthauses zur „Stadt Meiningen" tatsächlich einem Bedürfnis entsprach.

Als Carl Maria von Weber im Herbst 1806 die künstlerische Leitung von Kapelle und Theater in Carlsruhe übernahm, dürften die Verhältnisse

[1]) Vgl. C. J. A. Hoffmann, a. a. O, S. 61ff.; Kossmaly und Carlo, Schles. Tonkünstler-Lexikon (Breslau 1846), S. 24f.

[2]) Vgl. Regehly, a. a. O. S. 154f.

[3]) Vgl. Hoffmann, a. a, O. S. 88, 301, 342, 351, 356, 362, 388, 412.

[1]) Vgl. Cossmaly und Carlo, a. a. O. S. 179.

[2]) Kossmaly und Carlo, a. a. O. S. 179, geben statt dessen den Donnerstag an.

[3]) Vgl. Regehly, a. a. O. S. 155, 157f.

[4]) Vgl. Regehly, a. a. O. S. 156, 158, 173f.

von dem soeben geschilderten Zustande nicht allzusehr abgewichen haben, wenn auch innerhalb der acht Jahre seit 1798 im Personal einzelne Veränderungen eintraten. Weber selbst schreibt über seinen Aufenthalt in Carlsruhe in seiner Autobiographie mit der ihr eigenen bündigen Kürze nur wenige Worte. An Werken, die er dort geschaffen, nennt er „zwei Symphonieen, mehrere Konzerte und Harmoniestücke“[1]). Jener Aufenthalt in Carlsruhe ist denn auch gerade dadurch bemerkenswert, daß Weber, der späterhin so überwiegend als Dramatiker Tätige, sich hier das einzige Mal in seiner Schaffenszeit als Symphoniker versucht hat, ohne später auf dieses Gebiet wieder zurückzukommen. Es sind die beiden kleinen Sinfonien in C-dur, beide kurz nacheinander entstanden, die erste vom 2. Januar 1807 datiert und Gottfried Weber in Mannheim gewidmet, die zweite in 7 Tagen, vom 22.—28. Januar desselben Jahres, komponiert[2]). Beide Werke sind trotz der äußeren Wahrung der symphonischen Form keine Sinfonien im strengen Sinne, sondern mehr frei dramatisierende Phantasien[3]), und Weber selbst schrieb später (am 9. März 1813 in einem Briefe an Gottfried Weber und am 14. März 1815 an Rochlitz) über das Allegro der ersten dieser beiden, daß es ein toller Phantasiesatz mehr im Ouvertüren- als echten Symphoniestil sei. Doch enthalten beide Werke im übrigen so reiche Schönheiten, daß sie eine Neubelebung verdienen würden. Die Besetzung ist dem kleinen Carlsruher Orchester angepaßt und entsprechend einfach (Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 2 Bratschen, Cello und Kontrebaß). Die Klarinetten fehlen und sind anscheinend durch die

[1]) Rudolf Kleineke, Carl Maria v. Weber, Ausgewählte Schriften (Reclam), S. 10.

[2]) Vgl. Fr. W. Jähns, Carl Maria v. Weber in seinen Werken (Berlin 1871), S. 63—66.

[3]) Vgl. H. v. d. Pfordten, Carl Maria v. Weber (Leipzig 1919), S. 92.

Oboen ersetzt; ob die Kapelle damals, im Gegensatz zur Zeit vorher, gerade keine geeigneten Klarinettisten besaß oder die dieses Instruments Kundigen (vgl. oben Redlich und Schwarz, auch E. Ellenberger) bei anderen Instrumenten, z. B. Violine und Bratsche, nötiger gebraucht wurden, will ich dahingestellt sein lassen; jedenfalls ist die in Carlsruhe gerade sehr gut besetzte Oboe und das Horn vorzugsweise zu Soli benutzt. Dem hervorragenden Hornisten, „seinem Freunde“ C. Dantrevaux, ist denn auch ein am 6. November 1806 komponiertes Concertino für Horn[1]) gewidmet, das später (1815) für den Hornvirtuosen Rauch völlig umgearbeitet wurde. Im übrigen verzeichnet Jähns[2]) an Werken aus der Carlsruher Zeit einen eigenartigen kurzen Tusch für 20 Trompeten, der am 15. Oktober 1806 geblasen wurde, ein Lied „Ich denke dein!“ vom November 1806, und 6 Variationen für die Alt-Viola in Umarbeitung vom 19. Dezember 1806. Die sorgenfreie, kunstfrohe Zeit von Carlsruhe nahm leider allzufrüh ein jähes Ende. „Der Krieg zerstörte“, wie Weber selbst sagt, „das niedliche Theater und die brave Kapelle“ (Autobiographie S. 10). Der Herzog mußte ins Feld rücken und löste infolgedessen im Februar 1807 Theater und Kapelle auf. Für Weber begann nun eine ziemlich traurige Zeit; er sah sich genötigt, Carlsruhe zu verlassen und durch eine Kunstreise für seinen und seines Vaters Unterhalt zu sorgen, bis seine herben Stuttgarter Erlebnisse ihn als Menschen schnell reifen ließen. In Carlsruhe aber, wo auch Webers Vater begraben liegt, pflegte man späterhin, als wieder friedlichere Zeiten gekommen waren, noch lange mit besonderer Vorliebe die Musik des nachmals so berühmt gewordenen Tondichters, um so mehr, als nach 1821 unter dem selbst musikalisch schaffenden gleichnamigen Sohne des Herzogs Eugen von Würtemberg eine neue Blüte des Musiklebens von Carlsruhe anbrach.

[1]) Vgl. Jähns, a. a. O. S. 428f. und 200f.

[2]) a. a. O. S. 61f.

„Salome“

Sehr frei nach Oskar Wilde / Von Rudolf Presber[1])

Eine große Terrasse im Palaste des Herodes, von der man jedoch wenig sieht, da es Nacht ist. Daran anstoßend der Festsaal, den man gar nicht sieht. Links hinten ein altes Regenfaß, in dem der Weise soeben seine Nachtmahlzeit — Heuschrecken in Honig — zu sich nimmt. Hinten steht regungslos ein Mann in blutrotem Frack mit Wappenknöpfen. Er hält einen blutroten, spitzen Stift in der Hand und gibt keinerlei Lebenszeichen.

Der junge Syrer: Wie schön ist die Prinzessin Salome heute abend!

Der Page der Herodias: Prinzessinnen sind immer schön. Und wenn sie häßlich wie die Nacht sind, so haben sie einen interessanten Kopf. Und wenn sie schief und bucklig sind, so zeigen sie charakteristische Linien.

Der junge Syrer: Ihr Busen ist aus Elfenbein und ihre Waden sind aus Silber.

Der Page der Herodias: Ich kann weder das eine noch das andere entdecken. Aber es mag sein, daß sie aus Silber sind.

[1]) Aus „Das Eichhorn und andere Satiren“ von Rudolf Presber. Leipzig, Verlag von Ph. Reclam jun. Mit Genehmigung des Verfassers.

(Lärm im Festsaal.)

Der junge Syrer: Wie schön ist die Prinzessin Salome heute abend! Ob sie tanzen wird?

Der Page der Herodias: Ich denke, sie wird mit bloßen Füßen tanzen. Denn sie ist sehr modern. Und seit die Duncan ihre Beine zeigte, ist es nicht mehr erlaubt, seine Hühneraugen zu verbergen.

Der junge Syrer: O wie schön sind die Hühneraugen der Prinzessin Salome heute abend!

Der Kappadozier: Und wer ist der Mann in der Tonne?

Der Nubier: Es ist ein Weiser. Alle Weisen liegen gern in einer Tonne, weil sie kein Haus haben. Und das ist eben ihre Weisheit.

Der junge Syrer: Wie schön ist die Prinzessin Salome heute abend!

Salome (tritt aus dem Festsaal): Ah, hier ist eine gute Luft — es riecht nach einer neuen Kunst. Alle Jahre riecht es nach einer neuen Kunst. Da drinnen sind viele Juden aus Jerusalem, und sie zanken sich, wie bei einer Première im Deutschen Theater. Und die einen sagen, es müsse wieder ein großes Talent kommen. Ein Talent, das man gar nicht verstehen kann, bis es ein Prophet erklärt. Und sie haben den Propheten schon gefunden. Er heißt Elias und schreibt in der Freisinnigen Zeitung. Aber den Dichter suchen sie noch.

Der junge Syrer: Wie klug die Prinzessin Salome wieder spricht heute abend!

Die Stimme des Weisen: Man kann Männer durch die Straßen schicken in apfelgrünen Röcken und blutroten Hüten. Und auf den Rücken der Männer kann man schreiben ein Wort in schwefelgelben Lettern. Zum Beispiel: Leibniz-Kakes. Man kann vier weiße Esel vor einen himmelblauen Wagen spannen und in dem himmelblauen Wagen kann eine geschminkte Dirne sitzen mit Taits-Diamanten und dem Lächeln eines neueröffneten Cafés, die wohlriechende Zettel in die stinkende Menge wirft. Und auf den Zetteln steht ein einziges feierliches Wort. Zum Beispiel: Zunz sel. Witwe. Aber das alles ist keine gute Reklame. Verborgen und verboten muß sein, was die gelben Goldfüße lockt und aus den geschwollenen Beuteln träger Schlemmer! Und nur was die hinter dreifach verschlossenen eisernen Türen wissen, möchten sie mit geilen Blicken betasten.

Salome: Wer schreit denn aus der Tonne?

Der junge Syrer: Es ist ein Weiser, Prinzessin. Er redet wenigstens so konfus, als ob er ein Weiser wäre.

Salome: Zieht ihn aus der Tonne, den Weisen. Ich will seinen Mund küssen. Aber ich fürchte, er kann ihn nicht so lange halten, wie ich ihn küssen will. Ach, die tiefste aller Weisheit scheint mir, daß die Dummen so viel besser küssen, als die Weisen ... Zieht ihn mir aus der Tonne, sag' ich! Ich will so lange darüber nachdenken, warum der Mond keusch ist. Es ist, dünkt mich, ein unfruchtbares Geschäft, keusch zu sein!

Der junge Syrer: Wie keusch ist die Prinzessin Salome heute abend.

Der Weise (wird aus der Tonne gezogen und vorgeführt): Ich hätte nicht geglaubt, daß ich noch einmal das Licht schaue — daß dieser korinthisch gekleidete Mann (nach dem Mann im blutroten Frack) mir vergönnt, das Licht zu schauen.

Salome: Laß mich deine Augen küssen, Johanna.

Der Weise: Siehe, wer seinen Mund aufreißt, der wird den Zulauf haben. Wer aber noch mehr Zulauf haben will, der muß eine Zeitung gründen. Mit Bildern! Denn die Menschen wollen die Bilder.

Salome: Dein Mund ist rot wie Leichners Brunhilde-Stangen-Schminke und deine Nase ist blaß wie das Wagner-Denkmal. Laß mich deine Augen küssen, Johanna.

Der Weise: Was nennst du mich immer „Johanna"? Ich bin doch kein Mädchen!

Salome: Laß mich dich „Johanna" nennen. Merkst du nicht, daß ich pervers bin? Ich bin bei Krafft-Ebing gewesen, da er noch lebte, und siehe, er hat mich nicht geheilt. Ich bin bei Moll gewesen, und siehe, er hat mich auch nicht geheilt. Denn meine Leidenschaft braucht Dur, nicht Moll. Johanna, heile mich du in Dur! Laß mich dein Ohrläppchen küssen, Johanna!

Herodes (tritt auf, gefolgt von sehr vielen blassen Verstümmelten).

Herodias (mit ihm, in ihrem Gefolge viele noch blässere Nichtverstümmelte).

Herodes: Salome, zeig' uns, daß du erzogen bist in allen Künsten vornehmer Fürstinnen. Lege deine Gewänder ab und laß uns einen Cakewalk sehen. Dieses ungesäuerte Brot sei dein, wenn du ihn uns zur Freude tanzest. Oder willst du ein Stück aus meiner Steinsammlung? Ich habe den Blasenstein eines Mohrenfürsten und den Gallenstein der Kleopatra in dieser merkwürdigen Sammlung.

Herodias: Laß uns wieder hineingehen!

Der Weise (vertritt ihm den Weg): Verflucht seien alle, die einen Leib töten! Zweimal verflucht alle, die eine Seele töten! Aber dreimal verflucht alle, die durch zu frühen Abgang — eine Pointe töten. Wenn Ihr jetzt aber hineingeht, ehe Salome ihren Schleier abgelegt hat, so habt Ihr eine Pointe getötet. Denn alle Welt kommt hierher, nicht zu hören, was die Fürstentochter ausspricht, sondern zu sehen, was sie auszieht.

Herodes: Sie zieht etwas aus? Ha, solcher

Anblick einer jugendlichen Kunstfertigkeit wirkt Wunder.

Herodias: Ich glaube nicht an Wunder! ... Laß uns hineingehen.

Herodes: Gebt mir einen Becher Weins. Aber sagt es nicht Otto von Leixner. Ich will hier zusehen, wie Salome tanzt. Um was wird sie tanzen?

Der Weise: Ich habe sie gebeten, um meinen Kopf zu tanzen.

Herodes: Um deinen Kopf. Mich dünkt, du wirst dann tot sein.

Der Weise: Beruhige dich. Ist dies nicht ein falsches Judäa? Ist dieser Mond nicht ein falscher Mond, hinter dem nur ein Licht brennt? Ist jener Mohr dort nicht von weißer Haut, wenn du ihm das Trikot ausziehst? Bist du nicht ein Reicher an Kunst und spielst nur den ärmlichen Herodes? Nun wohl, ebenso unecht ist mein Haupt und seine erborgte Weisheit. Aber dies Haupt muß fallen und gezeigt werded. Denn nichts macht so sehr von sich reden, als ein Prophetenhaupt auf einer Schüssel. Wie, soll ein Weiser ohne Kopf nicht anziehender sein, als eine Dame ohne Unterleib?

Salome: Laß mich deinen Unterleib küssen, Johanna.

Herodias: Laß uns hineingehen.

Herodes: Nein, ich will tanzen sehen. Wenn ich schon nicht in die Amorsäle darf, so will ich hier etwas zu sehen. Und, Salome, tanze, als ob sie alle im Parkett dächten wie ich, dein König. So tanzest du vor einem Parkett von Königen.

Salome: Ich werde den Tanz bloß markieren. Aber ich werde um so mehr Gewänder ablegen.

Herodes: Tu' das. Du bist ein kluges Mädchen!

Herodias: Laß uns hineingehen.

Salome (legt die Gewänder ab. Dann wirft sie die Arme nach vorn, dann nach hinten und wackelt heftig mit verschiedenen merkwürdigen Körperteilen. Dazu ertönt Musik aus einem prähistorischen Konzertprogramm).

Der Geheimnisvolle (der im roten Frack mit riesigen Wappenknöpfen unbeweglich gestanden hat, nähert sich den Majestäten und verbeugt sich): Ich werde unterdessen mit Ew. Majestäten allergnädigster Erlaubnis dem Weisen dort ein bißchen den Kopf abschlagen. Es gibt Leute im Zuschauerraum, die solcher Tanz nur mäßig unterhält; denn es soll ein Bauchtanz sein. Und Salome hat keinen Bauch. Wenn aber einem Weisen der Kopf abgeschlagen wird, haben diese Leute auch ihren Spaß. (Da Herodes seine freundliche Zustimmung erteilt, schlägt er dem Weisen den Kopf ab.)

Salome (den Kopf auf der Schüssel betrachtend): O, wie viel fehlt doch den Gefühlen einer brünstig Liebenden, wenn sie nur des Geliebten Kopf hat! Dein Leib war eine Litfaßsäule an werbender Kunst, und deine Zunge war geschwollen von all den verbotenen Worten, die du nicht aussprechen durftest. O Johanna, du warst eine große Reklame; denn alle Reklame ist gemischt aus Lüsternheit und Prophentum.

Der Kappadozier und der Nubier (dringen mit ihren erhobenen Kodaks auf die Prinzessin Salome ein).

Herodias: Laß uns hineingehen!

Der Souffleur: Schluß! Vorhang! ...

Salome (sterbend zum Souffleur): Laß mich deinen Mund küssen!

(Vorhang.)

Die Badische Woche in Karlsruhe

Von H. Schorn

Um zu zeigen, wer in der zweiten Hälfte des 19. und sogar noch im 20. Jahrhundert in Baden Noten schreibt, war das Arbeitsquantum einer „Badischen Woche" (18.—26. Sept.), die überhaupt einen Ueberblick auf das künstlerische Schaffen des oberrheinisch-alemannischen Landes gewähren sollte, sehr mit Musik belastet worden, und trotzdem kann niemand behaupten, daß die Auswahl besonders glücklich getroffen war, oder daß wenigstens nur bestgeeignete Objekte zur Aufführung kamen. Mit einer gewissen ängstlichen Askese trat das badische Landestheater, dem der Theaterkulturverband vor allem bei der Durchführung der Idee das in der Not der Zeit etwas schwach gewordene Rückgrat stärken wollte, an seine Aufgabe heran. Neben mehr Oekonomie bei der Programmaufstellung für diese und ähnliche Gelegenheiten muß man überhaupt dem Institut zu sorgfältigerer Verwendung seiner Kräfte raten. Denn daß es seit Beginn der neuen Spielzeit (mit einem von Cortolezis musikalisch wenigstens gut durchgefeilten „Lohengrin") nicht imstande ist, ohne ein oder zwei Gäste, die sich eben doch der überkommenen Spielkultur nicht schmiegsam einfügen, eine größere Vorstellung herauszubringen, zeugt von der bedrohlichen wirtschaftlichen Lage und einer unleugbaren künstlerischen Krisis. Bei der badischen Woche nun hatten wir die tröstliche Gewißheit zu konstatieren, daß Friedrich Kloses „Ilsebill" das Werk eines Badeners ist, dessen man sich an der Stätte seiner Uraufführung (unter F. Mott) immer noch mit besonderer Liebe annimmt, zumal wenn es gelingt, wie damals Zdenka Faßbender als Fischerweib zu gewinnen. Dieser elementar-dämonischen dramatischen Sinfonie konnte man leider in irgendwie andrängender Steigerungslinie nichts anderes gegenüberstellen, als die Spieloper eines alten braven Meßkirchners, K. Kreutzers „Nachtlager", ein Werk, um dessen theatralisch zurechtgeschminkte Naivität uns denn doch kaum viele beneiden werden. Damit ist das Festprogramm der Oper aufgezählt, die, wie ich noch anfügen will, seitdem sich zwar bemüht, ältere Werke wie „Der Widerspenstigen Zähmung" und „Madame Butterfly" ins Repertoire wieder aufzunehmen.

Umfangreicher betätigte sich das badische Landestheaterorchester allein. In der Festwoche hatte es zwei Sinfoniekonzerte zu absolvieren, und was es heißt, in kurzer Zeit eine lange Reihe meist unbekannter Werke vorzubereiten, weiß auch der Außenstehende. Der Erfolg war entschieden größer und

wertvoller, und die Leistung des Orchesters einer geforderten Dankesrede würdig. Vor allem zeigten manche der aufgeführten Werke, daß Baden mit Komponisten doch nicht so zurückhaltend ist, daß es hier manchen bedeutenden Tonsetzer von Temperament und Wurf gibt. Das draufgängerische Wesen Franz Philipps (Freiburg) weckte große Hoffnungen; nicht nur in Zöllner zu Wort, unbegreiflich und verblüffend zugleich, denn seine 3. Sinfonie in D-Moll „Im Hochgebirge" verdient diese besondere Ehrung keineswegs. Mit Hebbelliedern für Orchester ließ sich August Richard (Heilbronn) hören, ein erfahrener und bekannte Effekte weise nutzender Musiker. Eine Konzertmotette (für Chor und Streichorchester) brachte Mein-

Das Ergebnis des Preisausschreibens

„Wettbewerb für vornehme Tänze"

Das Preisgericht hat beschlossen, daß die in Aussicht genommene Preisverteilung mangels des gewünschten Grades von ursprünglicher Erfindung, vornehmer Harmonik und feinerem Klaviersatz nicht erfolgt. Es schlägt aber dem Veranstalter des Wettbewerbes vor, die Hälfte der in Aussicht genommenen Preissumme in gleichen Teilen für die sechs besten Arbeiten zu verwenden und diese als „preisgekrönt" in der Reihenfolge ihres Bewertungsgrades anzuführen, sowie die qualitativ folgenden sechs Arbeiten in der „Zeitschrift für Musik" lobend zu erwähnen, stellt ihren Ankauf, ferner Wiederholung des Preisausschreibens anheim. — Der Steingräber-Verlag nimmt die Vorschläge des Preisgerichtes an; er hat den Wunsch, außer den preisgekrönten und lobend erwähnten Arbeiten noch diejenigen in der „Zeitschrift für Musik" zu benennen, die in der engeren Wahl standen. — Das Preisgericht wendet hiergegen nichts ein.

* Das Ergebnis ist demnach folgendes: *

Preisgekrönt:

Märchenwalzer von Philipp Gretscher, Stettin.
Walzer in Des von Prof. Alfred Rahlwes, Halle/Sa.
Livia-Walzer von B. Hans Keyl, Dresden-A.
Valse grotesque von Geo Klammer, Patras, Griechenl.
Alt-Wien (Walzer) von E. Püschel, Chemnitz.
Didda-Intermezzo von B. Hans Keyl, Dresden-A.

Lobend erwähnt:

Liebelei (Boston-Walzer) von E. Püschel, Chemnitz.
Kindertanz von Ernst Friers, Berlin-Lichterfelde.
Ricordanza (Boston-Walzer) von Ph. Gretscher, Stettin.
Wenn die roten Rosen blühn (Walz.) v. M. Frey, Halle/Sa.
Mazurek-Caprice von R. Kügele, Cunnersdorf (Rsgb.)
Walzer in A von Prof. Alfred Rahlwes, Halle/Sa.

In engerer Wahl standen:

Valse Rêverie von Geo Klammer, Patras, Griechenland.
Ich und du (Gavotte) von F. Fenn, Oberschwarzach.
Wenn der Flieder blüht von F. Fenn, Oberschwarzach.
Klein Anna (Rheinl.) von F. Fenn, Oberschwarzach.
Das Leben, ein Tanz (Valse boston) W. Jaeger, Berlin-F.
Valse pittorsque von Geo Klammer, Patras, Griechenl.

LEIPZIG / 16. OKTOBER 1920

Stephan Krehl / Curt Beilschmidt / Dr. Max Steinitzer
Gustav Groschwitz / Georg Heinrich

einem orchestralen Simsonvorspiel (zu Burtes Schauspiel) spürt man Kraft und Wärme, auch sein Klavierquartett Op. 13 fand unbedingt Zustimmung, wenn schon dem Klavierpart auf Kosten der Streicher darin das Beste zugeteilt wird. Ganz neu war Kaminskis „Introitus und Hymnus für Orchester und drei Solostimmen", ein sehr ernsthaft und feierlich gemeintes musikalisches Charakterbild, aber doch noch physiognomielos. Nenne ich dann Julius Weismann, so weiß jeder, daß seine alemannische Herkunft wesentlich verstärkt seine geachtete Stellung im Musikleben der Gegenwart bestimmt. Für uns war allerdings seine „Rhapsodie in drei Sätzen" noch etwas Neues. Als Sinfoniker kam der jetzt in Baden lebende Heinrich hard Poppen (Heidelberg), ein aus Bachs und Brahms' Geist empfangenes Werk, während Kurt Peters (Durlach) sich an Wagners Stil hielt in der Einleitung zum 3. Aufzug und dem Gebet der Ingeborg aus seinem Musikdrama „Frithjofs Tod". Friedrich Kloses „Wallfahrt nach Kevelaer" war schon bekannt, neu dagegen sein Präludium und seine Doppelfuge C-Moll über ein Thema seines Lehrers Bruckner für Orgel, 4 Trompeten, 2 Posaunen. Mit einer eigenen Orgelkomposition, der Symphonischen Phantasie E-Dur, warb dann noch Arno Landmann (Mannheim) um Anerkennung, die man freilich fast mehr noch der sorgsamen Ausgeglichenheit seines Spiels zollen mußte. Um die Reihe der Namen und Werke nicht noch lange Spalten fressen

zu lassen, will ich nur erwähnen, daß im I. Symphoniekonzert noch Lieder von H. Cassimir, Kurt Hieber, Max Steidel, Karl Turban und Hans Schorn zum Vortrag kamen, bei andern Gelegenheiten solche von Marg. Schweickert, Ch. Faißt, Alfred Lorentz. Mit neuer Kammermusik beteiligte sich: Franz Philipp (Klavierquartett), Josef Schelb (Sonate für 2 Klaviere), Bruno Stürmer (Suite für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagot und Streichquartett), Ernst Toch (Streichquartett). Ein Festkonzert in der Christuskirche ließ in endloser Abwechslung noch badische Kirchenkomponisten zu Wort kommen, von denen ich Th. Munz, Ludwig Keller, L. Baumann, Herm. Knierer und Hans Vogel herausgreife. Die badische Männerchorliteratur berücksichtigte gebührend ein Festabend in der städtischen Festhalle.

Sehr viel geboten, zweifellos; so verlockend es aber ist, bei solchen Anlässen eine Verbeugung nach allen Seiten zu machen, den Veranstaltungen selbst darf man dieses zufällige Nebeneinander nicht mehr anmerken, und wenn die Badische Woche sich nun alljährlich wiederholen soll, muß unbedingt für eine bessere Vorbereitung gesorgt werden, vielleicht in der Gruppierung auch auf die Scheidung in altbadische und neubadische Musik acht gegeben werden und vor einem Zuviel gewarnt werden. Denn neben diesen Veranstaltungen erforderten noch andere musikalische Ereignisse Zeit und Interesse. Ein zweites Karlsruher Kammermusikfest brachte an vier Abenden einen sorgfältig gewählten Querschnitt durch die gesamte Literatur und bot durch das von der Konzertdirektion Kurt Neufeldt herbeigerufene Wendling-Quartett ganz auserlesene Genüsse. Die Spielfreude der vier Herren, ihre Verve und Männlichkeit des Stils wurde namentlich nach den beiden Brahmssextetten und den zusammen mit Karlsruher Künstlern gespielten großen Werken von Beethoven (Septett) und Schubert (Oktett) durch lauten Beifall anerkannt. Erwähne ich noch, daß Helge Lindberg einen Liederabend gab, und unser Konzertmeister Josef Peischer zusammen mit Emil Schennich (Innsbruck) einen Sonatenabend, daß auch der Berliner Domchor uns einen Besuch abstattete, so zeigt das nicht nur, wie vielseitig die neue Konzertsaison hier begonnen hat, sondern auch, daß es mit der Pflege der deutschen Musik im Südwesten Deutschlands noch gut steht, auch nachdem Baden als Grenzmark jetzt manchen fremden Einflüssen stark ausgesetzt ist.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Wie ich letzthin schrieb, hatten wir am 30. September zwölf Konzerte; tags darauf waren, wenn man das Jubiläumskonzert des Mohrschen Konservatoriums mitrechnet, ihrer elf. Solcher Ueberfülle kann selbst die tägliche Kritik der Lokalpresse nicht mehr Herr werden, und viele Konzertgeber müssen ihre Mühwaltung à fond perdu schlagen. Unter den besagten elf war auch das erste der Staatskapelle, wo nun der junge Furtwängler seines Amtes waltet. Sein Talent hat das nötige Glück, ohne das selbst bedeutendere und umfassendere Musikgeister nichts ausrichten können. Der berühmte Konzertdirektor Hermann Wolff sagte mir einmal: Viel Talent und wenig Glück oder — was hier eins ist — Geld, da ist nichts zu machen; umgekehrt schon eher. Der alte erfahrene Praktiker, der selber auch ein ausgezeichneter Musiker war, hatte schon recht. Jenes Konzert nun brach mit der alten Tradition, dort mit Haydn, Mozart und Beethoven anzufangen. Man spielte statt dessen Beethoven, Bach und Brahms, Bach aber stillos. Es war das zweite Brandenburgische Konzert, und Herr Furtwängler dirigierte es vom Flügel aus. Er spielte diese ganz unpassende moderne Donnermaschine mit durchgehender Benutzung der Verschiebung, wodurch ihr Klang erst recht unmöglich wurde. Dann hatte er die Streichinstrumente massenhaft besetzt und somit den kammermusikalischen Charakter des Werkes verdorben. Hier zu begreifen, daß der Ausdruck Konzert auf die formale Anlage geht und nicht ein Orchester im neueren Sinne bedeutet, scheint ungemein schwer zu sein. Ebenso hatte Hugo Reichenberger in seinem ersten Symphoniekonzerte bei Mozart einen viel zu starken Streicherchor. Sonst brachte er die Ouvertüre zum Schauspieldirektor ganz ausgezeichnet heraus. Darauf folgte die zweite Symphonie (Es-Dur) von Franz Schmidt. Der durch seine Oper Notre Dame so angesehene Komponist ist aber kein ausgesprochener Symphoniker. Ein solcher würde schon den ersten Satz nicht so begonnen und geschlossen haben, wie es Schmidt tut. Doch stecken sonst gute und echt musikalische Gedanken drin. Der dritte, letzte ist hingegen matt und verwaschen. Darüber konnte auch die große, aber stets gleiche und ermüdende Instrumentation nicht hinwegtäuschen. Am besten sind die Variationen als zweiter Satz, in denen das Scherzo als dritter drinsteckt. Aus dem ganzen Werke spricht aber immerhin ein guter und urwüchsiger Musiker. Die gequälten, phrasengedrechselten, auch in der Instrumentation hart und häßlichen Glockenlieder von Schillings, mit denen sich Barbara Kemp von der Staatsoper die Gunst ihres Direktors ersang, zeigten hier so recht den Unterschied zwischen inspiriertem Schaffen und trockener Verstandesarbeit. Straußens genialer Eulenspiegel wischte jene Glockenlieder wieder weg. Eins hat er jedenfalls für sich: die stets schöne Orchesterfarbe, die echte Erfindung aus dem Wesen des Orchesters heraus. Herr Reichenberger brachte auch diese Werke mit den unvergleichlichen Philharmonikern wundervoll heraus. Wenige Tage zuvor war das erste Symphoniekonzert der Konzertdirektion Adler gewesen. Dessen Brennpunkt war Franz Schreker, der neue Hochschuldirektor von Eisenbahnzufalls Gnaden. Er führte außer seiner Kammersymphonie noch eine Romantische Suite auf, die als älteres Werk noch vorteilhaft von seiner futuristischen Schauermusik absticht. Freilich ist auch schon genug Ungenießbares drin, namentlich in gewissen harten Stellen der Instrumentation. Doch ziehen sich noch gute, wenn auch nicht neue Melodien hindurch und stützen sich auf ein solides Harmoniegerüst. Das zwischen diesen beiden Werken stehende D-Moll-Konzert von Brahms nahm sich allerdings da aus, wie ein wertvolles Gemälde in einem billigen Plunderrahmen. Es wurde von Elly Ney großzügig, doch nicht ohne stilwidrige Willkürlichkeiten gespielt. So bezieht sich z. B. die Fermate über dem Schlußtriller des zweiten Satzes auf den Triller als Ganzes, besagt aber nicht, daß er durch einen großen Stillstand von der abschließenden, den Auflösungsakkord antizipierenden Nachschlagsnote getrennt werden soll. Schlechte Manieren, die heute allgemeine Mode geworden sind — Empfindungsdekadenz! Davon ist aber Waldemar Lütschg nicht angesteckt worden. Er spielte bei den Philharmonikern zwischen Brahms und Gluck das G-Dur-Konzert von Beethoven in schlechthin klassischer Vollendung. Daß das ohne Probe geschah, stellt sowohl ihm wie dem Orchester das glänzendste Zeugnis aus, denn alles ging auch im Zusammenspiele tadellos von statten. Es gibt also doch noch Pianisten.

Daß sie aber auch nachwachsen, bewies der junge Mitja Nikisch. Auch bei ihm findet sich noch ein wahrhaft schöner und gleichwohl allem Großen gewachsener Anschlag, der auf echt klavierkünstlerischen Grundlagen und nicht auf dem Naturalismus alias Dilettantismus „moderner Arm- und Gewichtstechnik" ruht. Daß die sonstige Technik dieses wahren Klavierkünstlers in bester Ordnung ist, braucht kaum bemerkt zu werden. Wohl aber sein durch und durch musikalisches Wesen und sein kerngesunder Vortrag. So wurde sein Spiel gleich anfangs in Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge ein wahrer Kunstgenuß. Das der Fuge glänzte durch lichtvolle Klarheit; wie hier die Themen in voller Schönheit heraustraten, also ohne herausgehauen zu werden, sollte andern ein nachahmenswertes Beispiel sein. Nicht minder gut gelang Schumanns Fis-Moll-Sonate, auf die sich augenblicklich alle konzertierenden Pianisten gestürzt haben. Hier enttäuschte nur eins: daß da Vater Nikisch dem Sohne nicht in die beiden Ecksätze, diese bleichen Bandwürmer, ein paar tüchtige Striche hineinkomponiert hatte. Auf die andere Hälfte des Programmes mußte ich leider verzichten, da ich noch weitere Verpflichtungen hatte. Die Zahl konzertgebender Pianisten war in diesen vierzehn Tagen ungemein groß. Besondere Aufmerksamkeit erregten da unter den neuen Lotte Groll und Walter Bachmann. Sie spielten eine exemplarische Auswahl aus der vierhändigen Literatur für zwei Klaviere: eine Sonate von Clementi, die von Mozart, Schumanns Variationen und Liszts Pathetisches Konzert. Die längst anerkannte Rosa Walter erfreute u. a. durch den Vortrag von Schumanns selten zu hörenden Davidsbündlern. Auf die andern kann ich nicht eingehen, da ich noch einige von den Konzerten großen Stiles erwähnen muß. Doch kann ich hier der Ueberfülle ebenfalls nicht Herr werden. Bedeutend war das Symphoniekonzert von Gustav Brecher. Es begann mit Webers Oberon-Ouvertüre. Alles auf das feinste durchgearbeitet, dabei schwungvoll, aber in der Einleitung und dem Seitensatze des Allegro zu breit. Es folgte eine glänzend-virtuose Aufführung des Don Quixote von R. Strauß, wie sie nur das Philharmonische Orchester unter solcher Leitung fertig zu bringen vermag. Dann die erste Symphonie von Mahler, von der wir nur zwei Sätze aushielten. Das ebenso geräuschvolle wie platte Werk fiel gegen die Genieblitze und die glanzvoll schöne Instrumentation des Straußschen allzusehr ab. Gustav Havemann, nunmehr ebenfalls Lehrer an der revoltierten Staatshochschule, konzertierte auch mit dem Philharmonischen Orchester und hatte mit Violinkonzerten von Dvorak, Bleyle und Brahms seinen wohlverdienten Erfolg. Sein Instrumentkollege Hjalmar von Dameck gab seinen ersten Kammermusikabend. Es kamen da zuerst zwei Kanzonen vom jüngeren Grabrieli. Sie wurden sehr stilgewissenhaft gegeben. Die beiden Streicherchöre waren räumlich getrennt, an den beiden äußersten Seiten des großen Singerakademiepodiums aufgestellt, so daß man sie auch in ihrem Zusammenspiele gut auseinanderhören konnte. Da erhielt man einen guten Eindruck des coro spezzato der venediger Markuskirche im 16. Jahrhundert. Die Wirkung dieser alten, in den Kirchentonarten stehenden Stücke war ergreifend, groß und feierlich-prächtig. Es wurde der lebhafte Wunsch laut, sie im zweiten dieser Konzerte noch einmal zu hören. Leider ist aber nicht immer die erforderliche Zahl von Mitwirkenden zu erreichen. In einem Trio für Oboe, Violine, Violoncell und Klaviercontinuo glänzte Fritz Flemming durch sein virtuoses Oboeblasen. Dann folgte Spohrs Doppelquartett in D-Moll. Ein Hochgenuß sondergleichen! Alles schön und anregend, kein Takt verblaßt und veraltet! Wie armselig ist doch unsere gegenwärtige Produktion gegenüber solcher Musik zu nennen! Ein Klavierquartett des verstorbenen meininger Hofkapellmeisters Berger schloß den wertvollen Abend. Außerdem erwähne ich in der Kammermusik noch, daß Karl Klingler seine Quartettabende mit Brahms, Schumann und Schubert begann, und ferner, daß das Quartett der Brüder Post da war und Werke von Mozart, Beethoven und Brahms spielte. Von Beethoven das Cis-Moll-Quartett, und zwar nach dem Willen des großen Tondichters ohne Unterbrechung, also gleichsam in einem Satze. Das gelang den Künstlern vortrefflich; nur hätten sie das einleitende Fugato nicht so flüssig im Tempo nehmen sollen.

AUS FRANKFURT AM MAIN

Von W. Werner Göttig

„Messe und Musik", eine merkwürdige Zusammenstellung, wird mancher Leser beim Anblick der ersten Worte sagen; und doch ist diese Zusammenstellung auf der 3. Frankfurter Internationalen Messe in fast idealer Weise geboten worden, und — was das wichtigste für den Kaufmann und Verleger ist — mit befriedigendem Erfolg. Der Messe angegliedert war eine hochinteressante Sondermeßausstellung „Das deutsche Buch", die von der Leipziger Gesellschaft für Auslandsbuchhandel veranstaltet wurde. Dieser Gesellschaft angeschlossen sind einige der großen Musikverlage unseres Vaterlandes, die ihre Erzeugnisse in zwei Abteilungen zur Schau stellten: in einer Verlegerausstellung und in einer Bibliotheksausstellung in einem von Architekt Karl Pfarr in Firma Georg Herwig, Frankfurt a. M., elegant ausgestatteten Musiksalon. Die reichhaltige Notenbibliothek enthielt Verlagswerke der Verlage Adolf Fürstner (Berlin), die sämtliche Werke von Richard Strauß in allen Sprachen ausstellte, des Steingräber-Verlages, der in erster Linie mit geschmackvoll ausgestatteten Sammelbänden klassischer Komponisten einen überaus günstigen Eindruck machte. Gute Ausgaben zeigten ferner die Verleger C. F. W. Siegel, Leipzig, und N. Simrock, Leipzig-Berlin. Die reichhaltige Musikliterarische Bibliothek enthielt eine große Menge von ins Fach schlagenden Büchern aller Verlage, unter denen man Schuster & Löffler schmerzlich vermißte. Nicht unerwähnt möchte ich die von Professor Roller gezeichneten Figurinen-Mappen zu „Rosenkavalier" „Ariadne auf Naxos" und „Frau ohne Schatten" lassen, die der Verlag Fürstner zum Preise von 600 Mk. pro Mappe (je 40—50 Tafeln) anbot. Für Musikbibliophilen ein Leckerbissen, der den Vorzug verhältnismäßiger Billigkeit hat.

Gleichzeitig veranstaltete das Manskopfsche Musikhistorische Museum eine reichhaltige, sehr sehenswerte Jenny Lind-Gedächtnisausstellung. Sie enthält eine große Anzahl noch unveröffentlichter Briefe und Bilder der schwedischen Nachtigall, sowie ein umfangreiches Material von Berichten u. dgl. mehr über die Sängerin.

Die Ausstellungsleitung des deutschen Buches veranstaltete durch Vermittlung des Offenbacher Verlages Johann André mehrere Konzerte im Musiksaal des Ausstellungsgebäudes, die insbesondere die jüngsten musikalischen Publikationen der ausstellenden Verlage zu Gehör bringen sollten. Leider wurde diese sehr lobenswerte Absicht nicht in die Wirklichkeit umgesetzt, denn wir hörten außer zwei sehr ansprechenden Liedern „Im Regen" von C. M. Wolff und „Schließe mir die Augen beide" von A. Hartkopf (Verlag Tonger), sowie den Orchesterkompositionen „Serenade" von G. Aithen (modernes Salonmusizieren), und einem sehr flotten, rhythmisch sektprickelnden namenlosen „Marsch" von W. Meister (noch Manuskript) in den drei Konzerten nichts Neues.

Außerhalb der Messe widmete das Opernhaus den üblichen Messefestspielen zwei Abende. Am 2. Oktober kamen Wagners „Meistersinger" mit Scheidts köstlichem Sachs, Jägers sympathischem Stolzing, Emma Holls lieblichem Evchen und Schramms ulkigem David unter Rottenbergs Leitung zur Aufführung. Das zweite Meßfestspiel brachte Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" in einer Vorstellung, die abgesehen vom orchestralen Teil, für den Bruno Hartl verantwortlich zeichnete, in einer geradezu schmierenhaften Aufführung. Die Galeriespäße Schramms im Puppenakt während der Arie Olympias darf ein feinsinniger Regisseur nicht dulden. Im übrigen mag der Schleier des Schweigens über dieses „Ruhmesblatt" der Frankfurter Oper gebreitet sein.

Das Frankfurter Meßamt veranstaltete zwei Festkonzerte, zu deren Ausführung es das neugegründete Frankfurter Symphonie-Orchester herangezogen hatte. Die Vorproben hatte der ständige Dirigent des neuen Tonkörpers, Kapellmeister Hans Oppenheim, geleitet. Die beiden Konzerte wurden dirigiert vom Opernhausdirigenten Dr. Ludwig Rottenberg und dem Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth. Dr. Rottenberg vermochte nicht, das Meistersinger-Vorspiel zu gewaltiger Wirkung zu bringen. Die Arie der Jessonda „Als in mitternächt'ger Stunde" wurde von Frau Lauer-Kottlar vom Opernhaus unter fortwährendem Detonieren gesungen. Am besten gelang Mahlers 6. Symphonie, deren Vortrag dennoch unter der metronomhaften Leitung unsäglich litt. Gegen Schluß wurden die Tempi so verschleppt, daß die Symphonie ermüdete. — Weit günstiger und einheitlicher war der Gesamteindruck des zweiten Abends. Hermann Abendroth ist eine Dirigenten-Persönlichkeit, die es versteht, die Musiker fast hypnotisch unter ihren Willen zu zwingen und dem Orchester ihren Stempel gebieterisch aufzudrücken. Diese Fähigkeit fehlt Rottenberg, der sonst ein durchaus feiner Musiker ist. Das Programm des Abends umfaßte die Alpensinfonie von Richard Strauß, das Violinkonzert in D-Dur — von Konzertmeister Lange ausgezeichnet gespielt — und die Ouvertüre Leonore III von Beethoven, die von dem mit großer Begeisterung und echt künstlerischer Hingabe spielenden Orchester mitreißend vorgetragen wurde. Die begeisterte Zuhörermenge, die den Saal bis auf den letzten Platz füllte, rief Abendroth immer und immer wieder.

Rundschau

OPER

FRANKFURT A.M. Die Opernspielzeit wurde am 29. August mit einer „Tannhäuser"-Aufführung eröffnet. Bereits in dieser Vorstellung machte sich der Verlust Erich Wirls stark bemerkbar. Alle Gastspiele, die bis heute stattgefunden haben, ließen diesen Verlust nur noch schmerzlicher empfinden. Viktor von Schenk (Wiesbaden) gastierte als Symon im „Bettelstudent" — stimmlich und darstellerisch völlig unzulänglich. — Ein zweites Gastspiel von Fritz Müller-Raven (Cassel) als Herzog im „Rigoletto" verlief ebenfalls ergebnislos. So bleibt denn nur ein Ausweg: Wirl zurückzuholen um jeden Preis. Sonst zeichnete sich der Spielplan bis jetzt nicht gerade durch Reichhaltigkeit aus. Die Neueinstudierung von Puccinis „Madame Butterfly", die uns schon für die vorige Spielzeit versprochen war, ist gerade keine überwältigende Tat. Die Aufführung war von Dr. Rottenberg recht sorgfältig vorbereitet und gab Elisabeth Kandt Gelegenheit, in der Titelrolle überraschende darstellerische und gesangliche Kultur zu zeigen. Jaegers Linkerton leidet unter großer schauspielerischer Mattigkeit; man glaubt ihm die Liebe zu der kleinen Japanerin nicht. (Man steckt sich, nebenbei bemerkt, wohl auch in Japan bei der Unterzeichnung eines Heiratskontraktes keine Zigarette an.) Der Konsul Sharpleß ist doppelt besetzt: Richard Breitenfeld bringt ihn darstellerisch zu besserer Geltung als Adolf Peermann, der gesanglich weit Besseres leistet. Eine Neueinstudierung des „Vogelhändlers" atmete lebendige Frische, und gab unserer neuen Soubrette Betty Laschinger Gelegenheit, sich recht vorteilhaft als Briefchristl einzuführen. Mozarts „Don Giovanni" in einer szenisch so erbärmlichen Aufführung neu herauszubringen, wie die am 9. Oktober, ist wahrlich keine Ehre für den Regisseur, dessen Namen ich verschweigen will, weil er sonst Gutes leistet. Richard Breitenfeld (Don Juan) ist denn doch zu abgesungen, als daß er noch in der Lage wäre, diese Partie zu „singen". Aber auch schauspielerisch bot er kaum eine Durchschnittsleistung. Frau Lauer-Kottlar als Donna Anna ist für Mozart viel zu wagnerisch-dramatisch. Eugen Szenkar saß am Cembalo und war der Partitur ein guter Anwalt, so daß man wenigstens am orchestralen Teil seine Freude haben konnte.

Willy Werner Göttig

MÜNCHEN (Fortsetzung.) Aus den Festspielen herüber klingen die „Modernen"; man hatte sich heuer nicht allein auf die klassischen Hauskomponisten Wagner und Mozart beschränkt, sondern sich auch Strauß, Pfitzner und Schrecker verschrieben. Allerdings gäbe es noch manchen anderen Zeitgenossen, der wert wäre, mit einer Schöpfung im Rahmen der Festspiele zu erscheinen, zur Ehre der deutschen Tonkunst. „Palestrina", dieses ganz den Idealen dienende Weihespiel erhielt durch Walter eine geradezu vergeistigte Wiedergabe, und kein deutscher Sänger könnte den Palästrina ergreifender gestalten als Karl Erb. Dieser absolut musikalischen Bühnenschöpfung gegenüber muteten „Die Gezeichneten" wie Theatralik an. Sonderbar, daß bei all der meisterlich gehandhabten Hyperpolyphonie doch die gezähmten Stellen, wie die Atelierszene am tiefsten wirkten, und Schrecker, selbst am Dirigentenpult, betonte die lyrischen Elemente in auffallendem Maße gegenüber den rhythmisch überhitzten ekstatischen Klangwirbeln. Neben der „Frau ohne Schatten" hörte man als weiteres Straußische Klangwunder „Ariadne auf Naxos", von Franz Schalk als Wiener Gastdirigent in den Rezitationen etwas kantig, jedoch in klanglicher Ausdeutung voll Wohllaut geleitet. Margot Leander in der Partie des Komponisten, vor allem Nelly Merz als Ariadne und Marie Ivogün mit ihrer großen Arie, daneben Erb und Jerger als Bacchus und Schullehrer waren ein erstklassiges Ariadne-Ensemble. Daß Hugo Wolfs „Corregidor" darin, wie die Grundstimmung jeder Szene getroffen ist, doch zu den Dramatikern gezählt werden kann, bewies diese Aufführung. Walter hat überdies eine dramatisch schlagkräftige Szeneneinteilung vorgenommen und bei vollster Hingabe auf der Szene und im Orchester ist endlich diesem genialen Werke gebührende Liebe und Förderung zuteil geworden. Webers „Oberon" und zumal Marschners „Hans Heiling" erwiesen sich jedoch als echte Schöpfungen ihrer Zeit, doch haben sie mit ihrer Romantik wieder einmal so schön von der Melodie erzählt. Mit den „Meistersingern" sind dann die Festspiele ausgeklungen und in ihrem Gesamtergebnis müssen sie für die deutsche Kunst im Dienste eines völkischen Gesundungsgedankens überaus hoch und bedeutsam gewertet werden.

Ferd. Keyfel

STETTIN Während unter der neuen Leitung des Stadttheaters (Dr. Eckert) im Gegensatz zur Illingschen Aera die Operette gebührendermaßen zurücktritt, das Schauspiel dagegen sorgsamere Pflege erfährt, behauptet die Oper mindestens ihren früheren Rang, zumal es dem neuen Leiter gelang, zu dem bewährten Stamm der früheren einige junge vielversprechende Kräfte hinzuzugewinnen. Durch besondere Abrundung und Stiltreue zeichnete sich eine vom ersten Kapellmeister Krauß geleitete und von Oberregisseur Clemens inszenierte Wiedergabe von „Figaros Hochzeit" aus; Frl. Merkers Gräfin und Knappes überlegenem Almaviva schloß sich würdig der neue Bassist König an, sein schweres Organ zu Mozartscher Grazie bändigend, und so einer Susanne ebenbürtig, wie sie die gleichfalls neue Koloratursängerin Hellmuth hinzustellen vermochte. Der lyrische Tenor Rogland, an Stelle von Paul Schönfeld verpflichtet, gefiel sehr in „Bohème", alternierte in „Hoffmanns Erzählungen" mit dem gestaltungskräftigen Heldentenor Anton, und hatte besonderen Erfolg neben dem seit Jahren hier wirkenden Bariton Mergelkamp als Hein in Kauns „Der Fremde"; dieses an lyrischen Schönheiten so reiche Werk brachte dem anwesenden Autor viele Ehren, scheint sich aber im Spielplan nicht zu halten, trotzdem die Besetzung auch der anderen Rollen, Frau Ebner als Prinzessin voran, eine günstige war. Von den neu eingetretenen Kräften wäre noch zu nennen Frl. Saegling, die als Cherubin befriedigte, als Marie aber in der von Kapellmeister Reime geleiteten und sehr geschlossen wirkenden Aufführung des „Waffenschmieds" entzückte; hier hatte sie als Partner den begabten, aber gesangstechnisch noch unfertigen Baßbariton Halm, dessen Konrad nicht lyrisch genug erschien, während seine Verkörperung der viergliedrigen Partie in „Hoffmanns Erzählungen" als starke Talentprobe anzusprechen war. Als gewandter, munterer Darsteller sei noch der neue Buffotenor Schnaiter-Wander erwähnt. Phil. Gretscher



Hermann Scherchen

der Dirigent des neugegründeten Leipziger Grotrian-Steinweg-Orchesters.

KONZERT

DÜSSELDORF Beethovenfest. Zur Huldigung des großen Genius veranstaltete der Stadt-Musikverein unter Professor Panzners Leitung ein dreitägiges Musikfest. Den Auftakt bildete die Missa solemnis, jenes religiöse Glaubensbekenntnis, das jenseits aller sakralen Gepflogenheiten in eigenwillig persönlicher, oft barocker Sprache mit den höchsten Dingen Zwiesprache hält. Die Aufführung brachte viele erhabene Schönheiten, große Steigerungen und mystische Versenkungen, wenn auch hier und da ein Wunsch betreffs plastischerer Herausarbeitung und klarerer Schilderung nicht voll erfüllt wurde. Das Soloquartett: A. Neugebauer-Ravoth, Sopran, Marie Philippi, Alt, Waldemar Henke, Tenor, Walter Fischer, Baß, unterstützte in seltenem Gelingen die Bemühungen von Chor und Orchester. — Der zweite Tag begann mit einer wohlgelungenen Leonoren-Ouvertüre II und dem seltener gehörten mehr konzertanten Tripelkonzert, von W. König, Klavier, K. Thomann, Geige, K. Klein, Cello, bestens interpretiert. Man wird bei diesem noch so vorzüglich gegebenen Werk den Eindruck eines Experiments nicht los. — Die „Neunte" beschloß den Abend, und brachte in bekannter, großzügiger Ausdeutung durch Panzners temperamentvolle Stabführung einen vollen Erfolg, an dem das Soloquartett, das nicht wie üblich versagte, einen gutgemessenen Anteil gutschreiben konnte. Aeußerlich brachte dieser Tag mit großen Ovationen und Ehrungen den Höhepunkt. Innerlich kulminierte das Fest mit den beiden Streichquartetten Op. 74 u. Op. 130 von dem Buschquartett hinreißend gespielt. Erfreulicherweise wechselte das Quartett den ursprünglichen Schlußsatz des großen B-Dur-Streich-Quartetts, die Fuge in B-Dur (Op. 133) mit dem nachträglich hinzukomponierten letzten Satz aus und gaben somit eine logische Steigerung. — Waldemar Henke bot geschmackvoll und im ganzen unanfechtbar — wenn auch nicht immer konzertstilecht — den Liederkreis „An die ferne Geliebte". Eine zahlreiche Hörerschar ließ sich, begeistert folgend, willig in des Großen Ideen- und Gefühlswelt leiten. Nun warten wir auf die Erschließung der Stimmen unserer Zeit. P. Suter

LEIPZIG Im ersten Anrechts-Konzert des Konzertvereins im Zoologischen Garten führte sich der neue Dirigent Hermann Scherchen aus Berlin als Orchesterpädagoge von erstem Range ein. In Liszts — schon bis in die verfolgbare Quelle tonsetzerischer Anregung für Wagner fesselnde — Bergsinfonie und in Berlioz-Cellini-Ouvertüre blieben noch Wünsche offen, die dann Strauß' Don Juan und das Meistersingervorspiel in glänzendster Weise erfüllten. Der „Don Juan" mit seinen staunenswerten Leistungen in allen Stimmen bildete den Höhepunkt des Abends; die ständigen Inhaber des Orchesters müssen sich vorgekommen sein wie irgendwelche friedliche Vögel, die, ohne es zu wissen, ein Adlerei aus-

gebrütet haben. Wie nun auch die Frage des Zweiten Orchesters in Leipzig sich endgültig gestalten möge, die außerordentliche Leistungsfähigkeit Scherchens bedeutet für ihre Lösung ein außerordentliches tatsächliches Moment. Dr. Max Steinitzer

PRAG Mit volltönenden, reinen Akkorden hat die diesjährige Konzertzeit begonnen. Wieder ist es die vortrefflich beratene Konzertdirektion Dr. Zemánek, die, von nicht genug anzuerkennendem künstlerischem Unternehmungsgeist beseelt, unserem Konzertleben immer wieder neue, unbekannte Kunstkräfte zuführt. Den Anfang machte diesmal Josef Langer. Dieser 25jährige, in seiner schlichten Art doppelt gewinnende Pianist aus der Leipziger Meisterschule Professor Teichmüllers ist heute schon ein gottbegnadeter Künstler, der seine Kunst nicht nur in den Fingern hat, sondern vor allem als höchstes Heiligtum im Herzen trägt. Langer spielt mit einer Inbrunst und Hingabe, die den Hörer sofort in den Bann schlägt und bis zum letzten Tone nicht mehr losläßt. Rein pianistisch paart sich in Langers Spiel perlende, klarste Geläufigkeit mit überwältigender Anschlagskraft. Dementsprechend wirkt er ebensosehr durch die Poesie seines Vortrages wie durch die elementare Kraft des Ausdruckes. Wie er Bachs chromatische Phantasie und Fuge spielte, in poetischer Ausdeutung des ersten Teiles, und plastischer, gewaltiger Steigerung der Fuge, bleibt unvergeßlich. Beethovens 32 C-Moll-Variationen und Brahms Fis-Moll-Sonate wurden zu Erlebnissen für den Hörer. Langer, der auf einem von der Firma Blüthner eigens zur Verfügung gestellten selten herrlichen Flügel spielte, hat heute schon seine, an Friedberg erinnernde persönliche Note und alle äußeren und vor allem inneren Eigenschaften, der Besten einer seiner Kunst zu werden. Einen prächtigen Klavierabend zur Vorfeier von Beethovens 150. Geburtstag gab Ansorge, mit vier der schönsten Sonaten seine treue Prager Gemeinde aufs neue begeisternd. Zu einem Kunstereignis ersten Ranges wurde der Lieder- und Balladenabend des Wiener Baritonisten A. Tausche. Das ist der deutsche Konzertsänger der Gegenwart. Eine so hohe Stufe gesanglicher Kultur, ein solch berückendes piano, eine derartig mustergültige Atemtechnik und Wortbehandlung, eine so erschöpfend vielseitige Vollkommenheit im Vortrage hat uns schon lange kein Sänger aufgezeigt. So viel uns Tausche begeisterte, so wenig zu erwärmen vermochte uns die Züricher Sopranistin Fr. Ofner-Sauermann, die wohl schöne Stimmittel besitzt, aber gar kein bißchen Seele. — Die neugegründete „Prager Konzertdirektion" brachte von den verheißenen zehn „Meisterabenden" bisher zwei heraus; den ersten bestritt der Münchner Opernbariton Dr. Schipper, den zweiten Kammersänger Bassist Mayer aus Wien. Vorläufig rechtfertigen den Titel dieser Veranstaltungen nur die ausführenden Künstler, da es bisher in Wahrheit „Meister" ihrer Kunst waren; die buntfarbige Aufmachung der Vortragsfolge aber, wie sie Dr. Schippers Liederabend aufwies, verdient diesen „Meisterabend"-Titel nicht. Zu bedauern ist im Interesse der deutschen Tonkunst Prags, die aus einem nicht allzugroßen Hörerbestande schöpft, daß neben dem Theater auch noch zwei Konzertdirektionen gleichzeitig an einem Abend die deutsche Oeffentlichkeit in Anspruch nehmen. Muß das sein? Edwin Janetschek

STETTIN In den zwei Dezennien, deren Zeuge ich war, hat sich Stettins Musikleben gewaltig gesteigert. Hauptfaktoren sind neben dem von Rob. Wiemann kraftvoll geleiteten Musikverein die über 1000 Mitglieder zählende Wagner-Gedächtnisstiftung und die bewährte Konzertagentur Simon. Was sich an Darbietungen von Vereinen und hiesigen oder auswärtigen Kräften dazwischen schiebt, kann bei der Hochflut von Konzerten und dem hier verfügbaren knappen Raum nur gelegentlich und im Fluge gestreift werden. Bei seinem ersten Kammermusikabend legte Wiemann, wie schon mehrmals, eine Lanze für den jungen Ernst Roters ein, dessen Triorhapsodie großes Interesse erregte, während die stimmgewaltige Eleanor Schloßhauer sich um Lieder von Streicher verdient machte. In das erste Symphoniekonzert, das Haydn (Militärsymphonie), Händel und Brahms (Haydn-Variationen) gewidmet war, brachte Dvoraks Cellokonzert, von E. Stegmann beifallswert gespielt, romantischen Einschlag. Die Wagnerstiftung begann mit glänzendem Auftakt: einem Pfitzner-Abend mit dem Meister am Flügel, Flesch als Interpreten der E-Moll-Sonate, die zum Höhepunkte des Abends wurde, und M. Lauprecht v. Lammen als meist glücklicher Vertreterin seiner Gesangslyrik. — Die Simon-Konzerte eröffnete der glänzende Geiger Manen mit Pura Lago als rassiger, feinnerviger Partnerin. Jadlowker fühlte sich in Opernarien behaglicher als die feiner empfindenden Hörer bei seinen Liedervorträgen. Anders Kase, der, sekundiert von dem anmutigen Sopran Magda Schmidts, sich wieder beiden Sätteln gerecht zeigte und außer in Opernduetten durch Franzsche Lieder und solche von Heuß — vor allem durch dessen „Der Soldat" hinriß. Elisabeth Ohlhoffs Liederabend interessierte nicht zum wenigsten durch Lieder von E. Faltis, von der Komponistin ausgezeichnet begleitet, und der junge Claudio Arrau erwies sich neben fabelhafter Technik erheblich weiter gereift, wenn auch nicht genug, um Beethovens letzte Sonaten auszuschöpfen. Ein erfolgreicher Klavierabend des einheimischen Erich Rust bleibe nicht unerwähnt. Phil. Gretscher

---

LEIPZIGER TONKÜNSTLER-VEREIN

An Veranstaltungen sind geplant:

24. November.	Leipziger Tonsetzer-Abend [Beck, Findeisen Groschwitz, Kießig, Merkel, Sitt].
15. Dezember.	Klavierpädagogischer Vortrag (Prof. W. Rehberg, Mannheim]
19. Januar.	Nordischer Abend.
16. Februar.	Leipziger Hausmusik des 17. u. 18. Jahrhunderts.
16. März.	Kammermusik-Abend.
13. April.	Moderner Abend.

* * *

Die Mitglieder werden in ihrem eigenen Interesse höflichst ersucht von dem neuen Vertragsformular für den Privatunterricht ausnahmslos Gebrauch zu machen. Kapellmeister Gustav Groschwitz tritt als I. Schriftführer dem Vorstand bei. G. G.

Neuerscheinungen

Baudet-Maget, A.: „Guide du Violoniste". Œuvres choisies pour Violon ainsi que pour Alto et Musique de Chambre. Lausanne-Paris, Foetisch Frères (S.-A.)

Duis, Ernst: „Aus 1000 Jahren". Balladen u. Kriegslieder zur Laute. Wolfenbüttel, J. Zwißler 1920.

— — : „Lautenlieder", ebenda.

Steinitzer, Max: „Meister des Gesanges". Berlin, Schuster & Löffler 1920.

Notizen

Berlin. Anläßlich des 150. Geburtstages Ludwig van Beethovens am 16. Dezember hat der preußische Kultusminister eine Verfügung getroffen, derzufolge Feiern mit besonderen musikalischen Darbietungen zu veranstalten sind.

Berlin. Die „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände" in Berlin wählten an Stelle des jüngst verstorbenen Musikdirektors Adolf Göttmann den Komponisten Arnold Ebel zu ihrem Vorsitzenden. Arnold Ebel ist bereits Göttmanns Nachfolger als Leiter des Berliner Tonkünstler-Vereins.

Berlin. Der Musikkritiker H. W. Draber ist von Direktor Georg Hartmann als Pressechef für das Deutsche Opernhaus verpflichtet worden.

Berlin. Pauf Scheinpflugs erste Oper „Der Kammersänger" (Text von Dr. Heinrich Ilgenstein) ist von Direktor Hartmann zur Uraufführung am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg, und zwar noch für die laufende Spielzeit angenommen worden.

Berlin. Kapellmeister Ignaz Waghalter vom Charlottenburger Deutschen Opernhaus ist von der Warschauer Philharmonischen Gesellschaft zur Leitung von zwei großen Symphoniekonzerten verpflichtet worden. Auch die Warschauer Oper hat ihn für einen Abend als Gastdirigenten gewonnen.

Cunnersdorf. Rich. Kügele erhielt auf der in Berlin Ende September veranstalteten Lehrmittelausstellung für Musikunterricht für seine „Harmonie- und Kompositionslehre" den 1. Preis.

Darmstadt. Der Richard-Wagner-Verein konnte am 14. Oktober das Jubiläum seines 300. Vereinsabends feiern. Für den Abend wurde Frau Frieda Kwast-Hodapp das Ehrenmitglied des Vereins, gewonnen, die am 8. Mai 1897 als junges Mädchen zum ersten Male hier auftrat.

Dortmund. Die Bibliothek des verstorbenen Musikschriftstellers Dr. Karl Storck wurde vom Westfälischen Musik-Seminar Dortmund (Leiter Musikdirektor Holtschneider) angekauft.

Dresden. Hofkapellmeister Herrmann Kutzschbach von der Landesoper hat einen ehrenvollen Auftrag von der Königl. Oper in Madrid erhalten. Er soll dort erstmalig vom 15. November bis 15. Januar Wagners Ring mit zwei Wiederholungen dirigieren.

Dresden. In Verbindung mit den Gerüchten über einen angeblich bevorstehenden Verkauf der Hellerauer Bildungsanstalt, wird uns von der Leitung der Dalcroze-Schule Hellerau mitgeteilt, daß der Unterrichtsbetrieb der Dalcroze-Schule in jeder Hinsicht sichergestellt ist.

Essen. Der hiesige Theaterausschuß wählte als Nachfolger Dr. W. Beckers (Düsseldorf) den aus dem Schauspielerstand hervorgegangenen Opernregisseur Paul Trede vom Düsseldorfer Stadttheater zum Intendanten.

Freiburg. B. Julius Weismann hat Strindbergs „Schwanenweis" vertont.

Hamburg. Der bekannte und gefeierte Meister des Stabes, José Eibenschütz, beging kürzlich sein 25jähriges Dirigenten-Jubiläum. Der Jubilar, der nun seit Jahren als eine bedeutende Persönlichkeit im Hamburger Musikleben steht, wurde begeistert gefeiert.

Hamburg. Hier ging ein interessantes „Konzert Finnischer Meister" vor sich, das José Eibenschütz leitete, und bei dem die finnländischen Sopranistinnen Alma Kuuler und Vili Sinimi mitwirkten.

Koburg. Hans Pfitzner hat im 1. Symphoniekonzert der Koburger Landestheaterkapelle bei Publikum und Kritik eine enthusiastische Aufnahme gefunden. Er dirigierte die fünfte und die sechste Symphonie von Beethoven und seine Ouvertüre zum Käthchen von Heilbronn.

Leipzig. Abbau der Preise im Musikalienhandel. Vom 1. Oktober ds. Js. ab darf auf die Verlagswerke einer großen Anzahl von Musik-Verlagsfirmen künftighin kein Sortimentszuschlag mehr erhoben werden. Diese Bestimmung gilt auch für die noch vorhandenen Vorräte aus den betreffenden Verlagsgeschäften. Ein Verzeichnis dieser Firmen liegt in jeder Musikalienhandlung aus.

Leipzig. Der Männer-Gesangverein „Concordia" bringt in seinem Herbstkonzert in der Alberthalle am 7. November Chöre von Liszt, Hutter, Hegar, Dost, Wendel, Curti und Othegraven zum Vortrage, und hat als Solisten Frau Cläre Hanßen-Schultheß und Frl. Anny Eisele erworben. Unter der jetzigen vorzüglichen Leitung des Vereins, Herrn Arno Pilzing, und durch die Mitwirkung dieser beiden hervorragenden Solistinnen verspricht das Konzert einen besonderen Kunstgenuß.

Meiningen. Zum Leiter der ehemaligen Meininger Hofkapelle, des durch seine Dirigenten Bülow, Steinbach und Reger berühmt gewordenen Meininger Orchesters, wurde als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Professors Piening Kapellmeister Peter Schmitz (Köln) unter 70 Bewerbern gewählt.

Moskau. Am 26. September begann im großen Staatstheater ein Zyklus von Symphonie-Konzerten, ausschließlich von Werken von Richard Strauß.

München. Dem bayerischen Unterrichtsministerium ist es gelungen, Professor Josef Pembaur in Leipzig für die Akademie der Tonkunst in München zu gewinnen. Professor Pembaur, der einen gleichzeitigen Ruf an die Berliner Hochschule für Musik abgelehnt hat, wird im Herbst 1921 in den Verband des Lehrerkollegiums der Akademie eintreten, aber die Leitung seiner Meisterklasse für Klavier bereits ab Ostern 1921 übernehmen.

München. Kammervirtuos Max Büttner, erster Harfenist am Nationaltheater, ist als Lehrer für Harfe und als Solorepetitor an die Akademie der Tonkunst berufen worden.

New York. Der von Frau Frederic S. Coolidge in Pittsfield ausgesetzte Preis von 1000 $ für die beste Kammermusik-Komposition ist dem im Jahre 1882 in Venedig geborenen italienischen Komponisten Francesco Malipiero für das von ihm eingereichte Streichquartett zuerkannt worden.

Nürnberg. Der Deutsche Sängerbund hat beschlossen, die Nürnberger Katharinen-Kirche anzukaufen, einst eine der Hauptkirchen Nürnbergs, heute verwahrlost und als Lagerraum dienend. In der Kirche haben von 1620 an die Meistersinger ihre Aufführungen abgehalten, und den Gedanken an sie will der Sängerbund wachhalten.

Philadelphia. Webers Freischütz ist hier am Deutschen Theater (Direktor Waldemar Alfredo) vor etwa viertausend Besuchern unter enthusiastischem Beifall aufgeführt worden.

Prag. Das hiesige deutsche Theater bereitet die Erstaufführung von Smetanas „Verkaufter Braut" vor, gleichzeitig die erste Aufführung eines tschechischen Opernwerkes an dieser Stätte überhaupt.

Regensburg. Auch hier wird jetzt eine Oeffentliche Musikbücherei ins Leben gerufen; den Gründungsvortrag hielt Dr. Paul Marsop. Die rege, werktätige Teilnahme der städtischen Behörden, der führenden Musiker, der Schulleiter und der unterstützenden Kunstfreunde sichert dem Unternehmen das beste Gelingen. — Mit den vorbereitenden Arbeiten kam man bereits erheblich voran zu Aschaffenburg, Augsburg, Nürnberg. — Ueber den mit dem heurigen Sommer in

Angriff genommenen umfassenden Umbau des Münchner Institutes wird demnächst des eingehenderen berichtet werden. — Bei dieser Gelegenheit sei mitgeteilt, daß man im preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung der Einrichtung der Oeffentlichen Musikbüchereien lebhafte Teilnahme schenkt. So sollen unter materieller Beihilfe dieses Ministeriums die beiden in Groß-Berlin bestehenden Anstalten vorerst um drei weitere vermehrt werden. Eine davon, die man unter die Obhut des „Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht" stellen will, wird als Muster und Modell für weiterhin im preußischen Bereich zu errichtende Anstalten eine besonders sorgsame Ausgestaltung erfahren.

Schwerin. Professor Willibald Kaehler, der seit 14 Jahren hier als Leiter der Oper wirkt, feierte am 3. Oktober sein 25 jähriges Kapellmeister-Jubiläum.

Siegen. Den Reigen der diesjährigen musikalischen Veranstaltungen eröffnete der hiesige Männer-Gesangverein Mozart unter Leitung seines bewährten Chormeisters Dunker. Besonders erwähnt sei der Heusersche Chor „Thalatta", der mit größtem Beifall aufgenommen wurde.

Stuttgart. Fritz Busch wird in dieser Spielzeit die Symphonie von Erdmann in einem der zehn Anrechts-Konzerte zur Aufführung bringen.

Weimar. Kammermusiker Kurt Friedrichs, ein vortrefflicher Violoncellist, der seit 48 Jahren an der staatlichen Musikschule wirkte, ist gestorben.

Wien. Giacomo Puccini kommt nach hier, wo er die deutschen Uraufführungen seiner neuen Oper „Die Schwalbe" an der Volksoper und des Einakterzyklus „Der Mantel", „Schwester Angelika" und „Gianni Schicchi" an der Staatsoper selbst vorbereiten wird.

Winterthur. Hier ist der Musikdirektor Professor Dr. R. Radecke, Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Zürich, im Alter von 54 Jahren gestorben. Professor Radecke, der sich als Dirigent um das musikalische Leben Winterthurs sehr verdient gemacht hat, ist auch als Komponist erfolgreich hervorgetreten.

Scherzecke

Ein Reisevertreter des Steingräber-Verlages würde in Berlin von einem Musiker gefragt: „Wo denn der ‚Wettbewerb für vornehme Tänze' stattgefunden, und wie der Besuch dieser Veranstaltung gewesen sei?" (!)

* * *

Zu Beginn der Konferenz über die Festsetzung der Preise im „Wettbewerb für vornehme Tänze" spielte sich folgende ergötzliche Szene ab. Zwei Preisrichter begrüßen sich. Der eine Herr (Dr. St.) bemerkt, daß Kapellmeister G. auch eine graue Weste angezogen hat. — Dr. St.: „Nun, Sie auch Idealist?" — Inzwischen erscheint Professor K. — — ebenfalls mit grauer Weste. Zur großen Heiterkeit aller tritt kurze Zeit später der Verleger — mit schwarzer Weste ein. Die Konferenz konnte beginnen!

* * *

Mein Freund (Komponist) fährt letzthin mit der Elektrischen. Der Schaffner kann nicht wechseln. Also muß mein Freund sich gedulden. Nach kurzer Zeit tritt der Schaffner wieder in den Wagen und ruft: „Wo ist der Herr, der noch Geld zu bekommen hat?" — Schweigen. — (Mein Freund, der Komponist, ist in Gedanken und überhört den Ruf.) Der Schaffner ruft abermals. — Paul meldet sich nicht.

Da tönt es aus einer Ecke:

„Der hat sich gedrückt!" — —

Ich denke, es muß doch noch reiche Komponisten geben.

Schriftleitungsvermerk

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Steingräber-Verlag bei. Enthaltend: Werke von Theodor Steingräber (Gustav Damm 1830—1904)

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Mit den Mitteilungen des Tonkünstler-Vereines zu Leipzig

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag. Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.* Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition. Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift fürMusik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 22 — *Leipzig, Dienstag, den 16. November* — 2. Novemberheft 1920

Musikalischer Futurismus

Von T. Nichciol

Der Sturm braust durch die Lande mit einer Kraft und Wucht, wie ihn die Weltgeschichte bisher nicht gekannt. Er reißt nieder, baut plötzlich auf; verursacht verzweifeltes Klagen und Händeringen und jubelndes Triumphieren. Auch die Kunst wird von ihm erschüttert, und der Kampf um sie ist hart. Hier eine Gruppe, welche mit Todesmut ihre alten Heiligtümer und Kulturgüter verteidigt, dort eine Schar, welche heranrückt, um einen ihr morsch scheinenden Bau zu zertrümmern und die scheinbar stagnierende Kunst wieder in ein Flußbett zu leiten. Zweifellos hat die erste Gruppe den größten Teil der Künstler und des Publikums auf ihrer Seite, was noch kein Beweis für die Richtigkeit ihrer Behauptungen und Befürchtungen ist. Die Zahl der Futuristen und ihrer Anhänger ist noch verhältnismäßig klein. Wenn wir Futurismus als allgemeine Bezeichnung für den Kampf um die Entwicklung der Kunst wählen dürfen, so erblicken wir den Futurismus zu allen Zeiten in der Kunst und erkennen, daß viele unserer größten Meister Futuristen waren. Wie in den Herzen der Lebewesen der Pulsschlag durch anregend und durch hemmend wirkende Nerven geregelt wird, so muß auch die gesunde Fortentwicklung der Kunst durch hemmende und treibende Kräfte reguliert werden. Wird eine dieser Kräfte durch gewaltsame Eingriffe in ihrer Funktion gestört, so überwuchert die Tätigkeit der anderen Kraft und die Entwicklung stockt. Die Berechtigung des Futurismus ist also nicht zu bestreiten, er ist sogar eine Lebensbedingung der Kunst. Die Kampflieder beider Parteien sind alte Melodeien; ob sie zu Recht oder Unrecht erklingen, kann die Gegenwart kaum entscheiden. Erst wenn das Neue sich als gut erwiesen, zumindestens sich ein guter Kern herausgeschält hat, verklingen die gegnerischen Kampfgesänge. Das Gute ist aber meist nicht in die Augen springend, es entwickelt sich nur langsam und manchmal nach ganz anderer Richtung, als seine Urheber es geahnt oder gewollt haben.

Es ist nicht zu verkennen, daß die Futuristen viel grobe Kulturarbeit geleistet haben. Sie ebneten Wege und wiesen Höhen, von denen aus ein Ausblick nach Verfeinerung und weiterer Entwicklung gegeben war. Erst wenn ein Zuviel der groben Kulturarbeit unersetzliche Werte zu zerstören und die natürliche Entwicklungsbasis zu vernichten droht, muß die ganze Gegnerschaft auf dem Plane erscheinen. Diese Zeit scheint gekommen, denn Berufene und Unberufene wollen wieder einmal der Kunst die Wege weisen, und die Zeit mit ihren Irrungen und Verwirrungen ist ihnen günstig. Vielleicht ist auch für manchen ehrlichen Vorwärtskämpfer die Erkenntnis, daß wir seit Wagner keinen Fortschritt in der Musik haben, die treibende Kraft. Ihnen sei erwidert, daß sich ein Fortschritt nie gewaltsam herbeiführen läßt, und daß es unbeschadet der Gesamtentwicklung der Kunst in jeder Kunstperiode Stillstände gegeben hat, welche für ein Auswirken der zeitgenössischen Kunst Naturnotwendigkeiten waren. Um die sor-

genden Konservativen der Kunst zu trösten und die stürmenden Futuristen zu warnen, möchte ich auf ein Hindernis hinweisen, welches für die weitere Entwicklung der Musik in der futurististischen Richtung unüberwindlich ist. Das ist die menschliche Stimme! Sie läßt sich nicht ungestraft vergewaltigen, und früher oder später müßte sie zur Trennung der Vokalmusik von der Instrumentalmusik führen. Zumindestens müßte die A-capella-Musik abschwenken. Manche Meisterwerke der alten Komponisten bieten den heutigen besten A-capella-Chören noch dieselben Schwierigkeiten wie einst. Noch heute dürften die Motetten Bachs den Höhepunkt dessen bilden, was ein guter A-capella-Chor zu leisten vermag. Einige Werke der Meister unserer Zeit (Reger, Strauß), die im A-capella-Stil geschrieben sind, erfreuen auf dem Papier, sie aber tadellos und wirkungsvoll wiederzugeben, wie es die Meister gedacht oder empfunden, ist auch den besten Chören nicht möglich. Der Natur des menschlichen Organs mehr entsprechende und darum leichtere Werke werden immer den Sieg über sehr schwere davontragen. Die Natur hat also die Grenzen des Möglichen gezogen. Meisterwerke des A-capella-Stils von der ältesten bis zur neuesten Zeit zeigen ausnahmslos genaue Kenntnis der menschlichen Stimme und außer gediegenster technischer Schulung eine Erfindung, welche sich auf die kleinsten Kleinigkeiten erstreckt. Warum hören wir von Herren Neutönern so wenig im edlen A-capella-Stil! — Wir könnten dem Ansturm der neuesten Richtung ganz ruhig zusehen, wenn nicht die Gefahr bestände, daß die noch werdenden und in sich noch nicht gefestigten Künstler in falsche Bahnen gleiten. Nur um nicht rückständig zu erscheinen, schielten schon manche Künstler gegen ihre Natur ins futuristische Lager und warfen sich dadurch selbst einen Stein in den Weg zu ihrer künstlerischen Ausreifung. Das kundige Auge und das geschärfte Ohr erspähen bald, wer sein wahres Gesicht zeigt und wer seine Psyche verleugnet. Andere, welche in der Kunst produzierend oder reproduzierend wirken, wurden Futuristen, weil sie als solche auch ohne besondere künstlerische Fähigkeiten und Kenntnisse leichter auffallen und sogar Propheten werden konnten. Nur wirklich starke Naturen bewahrten ihre Persönlichkeit, sie ließen sich höchstens anregen und befruchten. Wagner und Brahms, Böcklin und Thoma sind Beispiele. Daß wir durch den Ansturm der Linksmänner wirklich große, epochemachende Künstler verlieren könnten, ist nicht zu befürchten; noch viel weniger, daß durch das Häuflein der sich gegenwärtig besonders auffällig machenden Futuristen das ganze Volk vergiftet würde. Die Werke der Futuristen gehören auch in die Museen, denn Vergleiche schärfen den Blick, und die Nachwelt muß Gelegenheit haben, die Geschmacksrichtungen der Gegenwart kennenzulernen. Die breite Masse des Volkes ist aber zu schwerfällig und kann sich nicht genügend mit der Kunst beschäftigen, als daß durch einige Außenseiter ihr natürliches Empfinden dauernd unterdrückt werden könnte. Der Reiz der Neuheit und die äußere und innere Unsicherheit der Zeit wird den mit vielen Worten und Taten kämpfenden Propheten eine stattliche Gefolgschaft bringen, welche aber früher oder später ihre Führer wieder verleugnen wird. Die Pseudokunst braucht einen Riesenwortschwall, um sich Geltung zu verschaffen, denn sie muß vortäuschen, wo nichts ist. Die wahre Kunst wirkt durch sich unmittelbar, und Ewigkeitswerte spürt man unbeeinflußt leichter, als wenn sie einem durch Abhandlungen und Erklärungen zu vermitteln versucht werden. Wer in den neuesten Neutönerkonzerten Mäuschen war und sich nicht täuschen ließ, wer in der neuen Nationalgalerie das aus den Räumen der anerkannten Kunst in die Futuristengemächer tretende Publikum beobachtet und die Vorgänge in einem gewissen Teile der vorjährigen großen Kunstausstellung miterlebt hat, dem ist um die Zukunft der deutschen Kunst nicht bange. Aber kämpfen müssen wir der werdenden und schwachen Künstler wegen. Nicht weil wir befürchten müßten, daß die heranwachsende Künstlerschaft in das neue Lage übertritt, sondern, daß sie ohne genügende Ausrüstung, ohne Erkenntnis und richtige Würdigung alter, bewährter Kunst in deren Tempel tritt, um niederzureißen und neu aufzubauen, anstatt stehen zu lassen und weiter zu entwickeln. Was Schönheit und Kunst ist, muß seinen Wert behalten, ganz gleich in welcher Hülle es erschienen ist oder künftig erscheint. Nur geistig unreife Naturen können über alte Kunst verächtlich lächeln oder neue Kunst als entartet bezeichnen, ohne sorgfältig zu prüfen und sich hineinzuversenken. Wer in alter Hülle wirkliche Kunst schafft und eine Persönlichkeit ist, hat ebenso Anspruch auf Beachtung und Wertschätzung, als ein kühner Neuerer, wenn er mit Geist und Können ausgerüstet weiterbaut. Mag jeder nach seiner Fasson selig werden, aber gegen ein Zerstören müssen wir uns entschieden wenden; denn wir sehen in weitester Ferne noch keinen Ersatz dessen, was uns wertvoll und heilig ist. Einen Umsturz können kleinere oder größere Gruppen gewaltsam herbeiführen, den Fortschritt bringt aber das Genie. Ein Genie, eine spontan auftretende, überzeugende Kraftnatur ist aber bis jetzt nirgendwo zu erblicken. Die Tatsache, daß der Fortschritt und seine Kämpfer oft verkannt wurden, kann uns nicht bestimmen, irgendeiner kleinen zerstörenden Gruppe teilnahmslos zuzuschauen. Erst wenn der unaufhaltsamen Riesenwelle wieder Ebbe gefolgt sein wird, werden wir sehen, ob die Flut nur Kiesel und Sand angespült hat oder ob wir auch Muscheln mit köstlichen Perlen entdecken.

Orlando di Lasso

Von Bertha Witt



Im Kalender der Gedenktage für das Jahr 1920 steht auch der vierhundertste Geburtstag von Orlando di Lasso, des letzten großen niederländischen Meisters, den wir als einen der größten Komponisten vergangener Zeiten betrachten. In der Tat muß es etwas Besonderes um einen Mann sein, dessen Andenken man durch vier Jahrhunderte in wenig verblaßter Frische aufrecht erhalten konnte, um so mehr, als seine Kunst der damaligen Entwicklung der Musik gemäß an ganz veraltete, heute kaum noch gebräuchliche Formen gebunden war. Und doch hat seine Musik zum großen Teil der Zeit standgehalten, hat sich durch ihren inneren Wert in ihrer Art als völlig über der Zeit stehend, sozusagen als der immer gültige Ausdruck einer an sich wandelbaren Sprache, nämlich der Tonkunst, behauptet, und nicht mit Unrecht fragen wir uns, ob etwa in abermals vier Jahrhunderten die Entwicklung der Musik noch gestatten wird, sich ebenso bereitwillig jener zu erinnern, die uns heute als Gestirne erster Größe am Himmel dieser Kunst erscheinen. Die Unvergänglichkeit der Kunst eines Mozart, Beethoven, die nach unserm Begriff, trotz aller modern-futuristischen Umsturzideen, die einzig wahre Musikform als das formale Gefäß eines ebenso unvergänglichen Gefühls geschaffen haben, scheint uns gewiß; und doch wissen wir nicht, was eine vierhundertjährige Weiterentwicklung der Musik jenen Formen anhaben, ob sie dieselben nicht allmählich zerstören wird. Schon die heutige Generation ist schöpferisch über sie hinausgelangt, weiß man auch einstweilen noch nicht, ob man es in der gegenwärtigen Kunst mit einem tatsächlichen Fortschritt in der Musikentwicklung, oder nur mit einem gelegentlichen Seitensprung zu tun hat. Das allgemeine Hindrängen, nicht allein bei den Schaffenden, in die neue Richtung, scheint bestimmt die erstere Annahme zu rechtfertigen, wenn auch die endgültige, bleibende Form der neuen Musik einstweilen noch nicht gefunden ist. Und doch wird gerade der Vergleich zwischen der alten und neuen Kunst und die Tatsache, daß der Komponisten immer weniger werden, die es noch für einen Vorzug halten, die festgefügten Formen der Musik beherrschen zu können, uns immer bestimmter die Erkenntnis aufdrängen dürfen, daß der strenge Stil auch heute noch die Wurzel aller Musik ist. Weder Bach noch Mozart pflegen wir vielleicht als nach dieser Seite hin maßgebend genugsam zu würdigen, wie auch Lassus nicht, den wir hier bedingungsweise in ihren Kreis einreihen müssen; denn an ihnen als den Meistern der Form sehen wir vielleicht am deutlichsten, wie sich das Kunstbedürfnis der modernen Welt immer mehr von jenem Gesetz emanzipiert. Aber nur, wer das ästhetische Gefühl für die Schönheit der Form nicht mehr besitzt, nur wenn Kunst nie das war, was sie nach ewiger Erkenntnis ist: die formale Offenbarung der Schönheit, wird dieses Gesetz ignorieren können. Wie erschreckend groß erscheint uns der Teil der Musikwelt, der heute für die anmutige Linie, die flüssige Architektur eines Mozart nicht mehr reif ist. Aber gerade dieses Verhältnis zu Mozart muß uns anmuten wie ein musikalischer Rückschritt. Wie weit — wird man daher mit Recht versucht sein zu fragen — werden wir uns in vierhundert Jahren von solchen Gipfelpunkten der Musik entfernt haben?

Immerhin mögen das Fragen sein, mit denen der Chronist, der sich Leben und Schaffen des Komponisten vom historischen Standpunkt aus nähert, nur bedingungsweise zu befassen hat. Seine Aufgabe ist es zunächst, das einmal richtigzustel-

len, was über das Leben Orlandus' immer noch in den bedenklichsten Ungenauigkeiten kursiert. Zwar hat der Musikforscher längst in unermüdlicher Arbeit manches hierüber aufzuklären, manche gang und gäbe gewordene Lesart als Legende an ihren Ort zu stellen gewußt; immerhin aber haben gerade geschichtliche Nachschlagewerke die Ergebnisse solcher Forschungen bisher zu wenig berücksichtigt, so daß es für den flüchtigen Beobachter nicht immer leicht ist, Dichtung und Wahrheit voneinander zu trennen. Alles, was sich seit Jahrhunderten über den Meister im Umlauf befand, hat sich eher verwirrt als entwirrt, so daß es den Forschern teilweise viel Mühe gekostet hat, Licht in das Dunkel zu bringen. Fetis, Delenotte, Ambros u. a. haben bekanntlich Bedeutendes in der Forschung über den Komponisten erzielt, doch fehlt uns das maßgebende Werk, das als Ergebnis dieser Aufklärungen Leben und Wirken von Lasso zusammenhängend und glaubwürdig darzulegen vermöchte. Eine ausgezeichnete und ausführliche Arbeit, welche die Ergebnisse älterer und neuerer Forschungen eingehend berücksichtigt und nötigenfalls beleuchtet, bietet uns Groves Dictionary of Music and Musician, das mehrbändige, ausgezeichnete englische Musiklexikon, dem wir an Ausführlichkeit, Gründlichkeit und Genauigkeit in Deutschland in dieser Beziehung leider nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen haben.

Vergleicht man völlig unbefangen eine Reihe einschlägiger Werke miteinander, so wird zunächst die Ungenauigkeit auffallen müssen, die über das Geburtsjahr des Komponisten herrscht. Am häufigsten ist 1530, was wir auf die Überlieferung van Quickelbergs zurückführen müssen, welcher zu Lassos Zeit als Arzt am Münchener Hof tätig war und sich augenscheinlich auf persönliche Angaben des ihm bekannt gewesenen Künstlers stützte. Aber auch 1532 und 1522 erscheint in manchen Werken, scheiden aber der Forschung gegenüber als unmaßgebend aus. Weniger hat sich die Wissenschaft, die sich in der Regel gerade in Nachschlagebüchern nicht als durchaus gründlich erweist, zu 1520 bekannt, und wo es geschieht, da weiß man nicht einmal, ob die maßgebende Forschung oder nur die unbegründete Überlieferung übernommen worden ist. Diese Überlieferung hatte man, wie noch andere, von denen weiterhin die Rede sein wird, bisher teilweise ziemlich widerspruchslos von einem späten Zeitgenossen und Landsmann des Komponisten, Vinchant (1580 bis 1635), übernommen, der sie in seinen, allerdings nicht immer zuverlässigen, Annalen von Hainault hinterließ, deren Manuskript sich jetzt in der Bibliothek zu Mons befindet. Vinchant nun will wissen, daß Lassus in demselben Jahre geboren sei, als Karl V. in Aix-la-Chapelle zum Kaiser proklamiert wurde, und das war das Jahr 1520. Demgegenüber mag allerdings van Quickelberg als glaubwürdiger erscheinen, gerade weil er seine Angaben dem Komponisten selbst zu verdanken scheint; auch kann es sich keineswegs, wie Delmotte meint, um einen Druckfehler handeln, denn van Quickelberg sagt ausdrücklich, daß Lassus während der Belagerung von St. Dizier 1544 ein Kind gewesen sei. So ist es durchaus naheliegend, daß man sich auch heute noch fraglos für van Quickelberg entscheiden möchte, wenn nicht vielfache Gründe, die ein tieferes Studium des Falles aufdeckt, uns immer bestimmter zu der Annahme der bedeutendsten Musikschriftgelehrten hindrängen, die sich an Hand eingehender Forschungen für 1520 entschieden haben, mag immerhin auch das als eine mehr oder weniger bestimmte, wenn auch endgültige Vermutung zu bewerten sein.

Fraglos aber mutet der rasche und auffallende Aufstieg, den der Komponist nahm, ebenso wie das spätere Absterben aller Schaffenskraft bei einem so späten Ausgangspunkt, wie das Jahr 1530 für ihn darstellen müßte, als unwahrscheinlich früh an, und auch der Einfluß, den er rasch genug auf die Entwicklung der Musik gewann, scheint ein längeres Lebensalter und eine ausgedehnte Entwicklung für ihn selbst vorauszusetzen, als sie bei einem um zehn Jahre vornweg verkürzten Alter möglich gewesen sein dürfte. Hierfür spricht auch ein auf der Bibliothek zu Bologna befindliches Manuskript von Motetten, das von Lassos Hand mit 1545 gezeichnet ist, und wenn hier immerhin der Gedanke einer Fälschung vielleicht nicht durchaus von der Hand zu weisen sein mag, so wird hieraus anderseits doch auch Bainis Angabe an Wahrscheinlichkeit gewinnen, der Lassus Ankunft in Rom in das Jahr 1541, während van Quickelberg sie in 1551 verlegt. Muß Lassus gleichwohl dadurch als zehn Jahre in Italien verschollen gewesen gelten, da wir über sie nicht das mindeste wissen, so hindert uns dennoch das nicht, van Quickelberg als in einem Irrtum befangen gewesen anzusehen, was um so weniger von der Hand zu weisen wäre, als unklar ist, wie weit sein Bekanntschaftsverhältnis zu Lassus reichte.

Im allgemeinen dürften Vinchants Angaben als die am geläufigsten gewordene Lesart gelten, ohne daß jene, die sie übernommen, je versucht zu haben scheinen, aufzuklären, was daran Wahrheit, was Legendenbildung sei. Vinchant bezeichnet zunächst das Geburtshaus in der Rue de Guirland in Mons, berichtet dann, daß Lassus Chorsänger in der Kirche St. Nikolaus gewesen sei — dieselbe, welche im 17. Jahrhundert niederbrannte und dann durch das gegenwärtige Gebäude ersetzt wurde —, und daß ihn die Verurteilung seines Vaters wegen Falschmünzerei schon früh veranlaßte, seinen ursprünglichen Namen Roland Delattre in den seither geläufigen abzuändern und mit Ferdinand von

Gonzaga sein Vaterland zu verlassen. Wenn van Quickelberg von diesen kriminalistischen Dingen nichts weiß, so ist das insofern ganz logisch, als Lassus kein Interesse daran gehabt haben kann, eine so schimpfliche Familienerinnerung später selbst in München zu verbreiten. Anderseits aber hat Matthieu an Hand alter Kriminalakten in Mons unter einem großen Aufwand von Zeit versucht, jenen Fall aufzuklären, hat jedoch nur negative Ergebnisse erzielt, so daß Vinchants Behauptungen bedeutend an Wahrscheinlichkeit eingebüßt haben. Um so mehr, als der damals ziemlich allgemeine Brauch der Namensitalienisierung nicht darauf schließen läßt, daß die seither allgemein übliche Form auf eine persönliche Eingebung des Komponisten zurückzuführen sei, scheint doch dieselbe längst in Mons gebräuchlich gewesen zu sein. Überdies bediente Lassus sich so wenig einer bebestimmten Form, führte vielmehr schon alle jene Variationen seines Namens ein, die noch heute gebräuchlich sind, daß es nicht den Anschein hat, als wenn er den ursprünglichen Namen dahinter verstecken wollte. Orlandus de Lasso, Orlandus di Lassus, oder auch nur Orlandus Lassus, dann auch die französische und endlich gar die latinisierte Form Orlandus Lassius sind alles Überlieferungen jener schon zu seinen Lebzeiten bei seinen Veröffentlichungen gebräuchlichen Abwandlungen seines Namens.

Hier setzt denn van Quickelbergs Autorität ein, welcher berichtet, daß Lassus' Erziehung im siebenten, seine musikalische Ausbildung schon im neunten Jahre begann. Die Schönheit seiner Stimme soll Ferdinand von Gonzaga, Vizekönig von Sizilien, aufgefallen sein, der mit einer kaiserlichen Belagerungsarmee in den Niederlanden stand. Gonzaga nahm ihn endlich aus der Schule und veranlaßte ihn, mit ihm nach Sizilien und Mailand zu gehen. Wann das geschah, wissen wir nicht, doch soll er dazu die ausdrückliche Erlaubnis der Eltern besessen haben.

Über den Gang seiner Erziehung und Ausbildung während dieser Zeit ist nichts bekannt. Mit achtzehn Jahren nahm ihn Constantin Castriotto nach Neapel, und hier blieb er drei Jahre bei dem Marquis von Terza, kam darauf zum Erzbischof von Florenz nach Rom, und wurde sechs Monate später Direktor des Chores in St. Giovanni in Laterno. Soweit van Quickelberg. Immer bleibt hier zwar die Frage offen, wenn van Quickelberg im Irrtum ist und Lassus tatsächlich um zehn Jahre früher in Rom eintraf, wo und in welcher Tätigkeit wir ihn hier zu suchen haben; doch sei dem nun immer, wie ihm wolle. Fest steht, daß er 1553 Rom verließ, angeblich auf die Nachricht von der lebensgefährlichen Erkrankung seiner Eltern hin, die er aber doch nicht mehr am Leben traf, darauf Frankreich und England bereiste und sich dann für zwei Jahre in Antwerpen niederließ. Hier wurde im Umgang mit Männern von Rang und Stand die Musik gepflegt, bis 1557 der Ruf Herzog Alberts V. von Bayern ihn erreichte. Diese Vermittlung nach München soll durch das Haus Fugger geschehen sein, nachdem Lassos erste in Venedig und Antwerpen veröffentlichte Werke und sein rasch sich ausbreitender Ruhm den Herzog hatten aufmerksam werden lassen. Der erst dreißigjährige Fürst war ein Mann von den ausgezeichnetsten Eigenschaften; ein Liebhaber der schönen Künste — er begründete auch die bisher Kgl. Bibliothek in München —, machte er nicht nur seine Hofmusik mit Lassos Hilfe zu der erstklassigsten im damaligen Europa, er wußte auch vielen und günstigen Einfluß auf das Schaffen des Meisters zu gewinnen, so daß auch für Lassus der eigentliche künstlerische Aufstieg in München begann. Allerdings hatte ihn schon Umgang und Beschäftigung mit der Musik in Antwerpen veranlaßt, wenn er je in einem weniger glücklich empfundenen kontrapunktischen Stil befangen gewesen war, diesen hinter sich zu lassen und einem den Zeitgenossen besser zusagenden, teilweise weltlichen Geschmack Rechnung zu tragen. So enthalten schon die Antwerpener Veröffentlichungen viel Rühmenswertes, und wenn auch in ihnen der Lassus eigene, imitierende Stil erscheint, so überrascht hier manches ebenfalls doch schon durch jene breite harmonische Wirkung, die als für die damalige Entwicklung der Musik durchaus neu auffällt. Erinnert einiges in diesen Arbeiten auch teilweise noch an die Josquinsche Periode, so gewähren sie uns andererseits doch auch den ersten Einblick in Lassus' kirchliche Arbeiten, und es darf als auffallend erscheinen, wie gut er kirchliche und weltliche Kompositionen voneinander zu trennen wußte.

Die Münchener Zeit setzte vorerst weiteren Veröffentlichungen, wenn auch nicht weiterem Schaffen ein Ziel. Herzog Albert hatte Lassus zum Direktor seiner Kammermusik ausersehen, wünschte jedoch ihm erst Gelegenheit zu geben, sich einzuleben und die deutsche Sprache zu erlernen. So wurde er zunächst nur als Kammermusiker, wenn auch schon mit Kapellmeisterbezügen, angestellt, wollte aber gleichwohl aus dieser untergeordneten Stellung noch nicht hervortreten. Über den damaligen Stand der Musik in München ist wenig bekannt. Ludovico Dasero (Ludwig Daser), ein seinerzeit bedeutender Komponist, leitete die Kapelle bis 1562, wonach dann Lassus an seine Stelle trat. Ausgezeichnete musikalische und persönliche Eigenschaften hatten ihm rasch allseitig Achtung und Neigung erworben, auch er selber schien sich in München wohlzufühlen, denn schon ein Jahr nach seiner Ankunft hatte er ein junges Hoffräulein, Regina Wekinger, geheiratet, mit der er, wie es heißt, die glücklichste Ehe geführt haben soll. Vier Söhne

und zwei Töchter schenkte ihm Regina, welche von van Quickelberg, der sie gekannt haben muß, als „elegantissimi“ bezeichnet werden.

Seit der Münchener Zeit ist man nun über das Leben des Meisters besser orientiert, um so mehr, als man hier schon die Verpflichtung empfunden zu haben scheint, wertvolle Überlieferungen für die Nachwelt festzuhalten, und überdies der erreichte kulturelle Standpunkt bereits wichtig genug war, um als eine Art Ausgangspunkt empfunden und benutzt zu werden. Ganz besonders die damals erreichte hohe Stufe der Musik in München können uns Zeitgenossen nicht genugsam rühmen, und wenn eine so bedeutende Musikpflege auch in erster Linie nur durch das tätige und teilnehmende Interesse Herzog Alberts möglich war, so fällt doch Lassus hierbei in künstlerischer Beziehung eine Rolle zu, wie sie bemerkenswerter wohl kaum zu gestalten gewesen wäre. Lassus mußte die ersten Sänger und Virtuosen in Deutschland und übrigem Europa namhaft machen, mußte auch selbst Reisen unternehmen, um die erwählten Künstler nach München zu ziehen. Über das endliche Ergebnis weiß dann Massino Trojano ausführlich zu berichten. Er spricht von neunzig Mitgliedern der Kapelle, unter denen sich die namhaftesten Komponisten jener Zeit befanden, von denen zum Teil noch jetzt Werke vorhanden sind. Viele nennt er mit Namen, darunter Giusepp und Francesco da Lucca, Simone Gallo und Antonio Morari, namentlich auch Giovanni da Lochenburg, der ein besonderer Liebling des Herzogs war. Den Gesang des Chores schildert Trojano als von der wunderbarsten Schönheit und Ausgeglichenheit; es genügte nur der mindeste Ausdruck in der Haltung des geliebten Führers, um jede gewünschte Wirkung zu erzielen. Wie auf den Krieger der Klang der Trompete im Kampfgetümmel, so wirkte der geringste Wink, um die lieblich klingenden Stimmen zu beleben. Wenn Lassus Quartett oder Trio singen ließ, war der Herzog so entzückt, daß er sich oft selbst bei großen Hoffesten von der Tafel erhob, um den „geliebten Klängen“ besser lauschen zu können; ja, die herzogliche Familie war so begeistert von der Musik, daß sie wünschte, jeden Tag die musikalische Messe zu hören. Alle folgten dem Schaffen des Meisters mit dem regsten Anteil, sandten auch oft Material und Vorschläge zu neuen Kompositionen. Der Herzog seinerseits machte den Mitgliedern seiner Kapelle das Leben so angenehm, daß, wie Trojano sagt, wenn der Himmelschor plötzlich entlassen worden wäre, er geradeswegs nach München gegangen sein würde, um hier Frieden und Ruhe zu finden.

Von der Münchener Zeit an erscheint Lassus übrigens hauptsächlich als Kirchenkomponist, und es ist ein eigenartiges Zusammentreffen, daß gerade damals höheren Orts eine Bewegung einsetzte, die für eine Reform des bisherigen Kirchenstils eintrat. Demgegenüber zeigen sich Lassos Kompositionen als bereits durchaus unabhängig von den Manieren seiner Vorgänger und erinnern schon auffallend an die späteren Werke Palestrinas. Auffallend genug sind auch die inneren Beziehungen zu diesem Meister, mit dem Lassus bekanntlich den Ruhm teilt, der größte Komponist des XVI. Jahrhunderts gewesen zu sein. Man weiß nicht, ob diese beiden Großen einander gekannt haben; wenn Lassus tatsächlich, wie Baini behauptet, schon 1541 nach Rom gekommen ist, muß es allerdings der Fall gewesen sein. Dafür spricht am Ende auch die Beobachtung, daß sie beide bisweilen aus der gleichen Quelle zu schöpfen scheinen; ebenso finden wir bei beiden den stärksten Einfluß auf Richtung und Tiefe ihres Schaffens in der Religionsbewegung jener Zeit, was um so erklärlicher ist, als Rom der Ausgangspunkt für die Verteidigung gegen den Aufmarsch der Protestanten, München aber nicht weniger eine Art Mittelpunkt im Kampfgebiet der Parteien war, und andererseits auch das in steter Bewegung befindliche Erlebnis wohl Anspruch darauf hatte, in der Musik Ausdruck zu finden. Es heißt auch, daß der sächsische Hof bedeutende Anstrengungen machte, Lassus für Dresden und die Sache der Protestanten zu gewinnen, daß er aber, und wohl zum Glück für die Kunst, seiner Überzeugung treu blieb. Als unmittelbar mit der Religionsbewegung zusammenhängend glaubt man auch die berühmten Davidischen Bußpsalmen betrachten zu müssen, und wenigstens die Sage will wissen, daß sie für Karl IX. von Frankreich komponiert worden seien, um seine Gewissensqualen zu erleichtern, die er über die Greuel der Bartholomäusnacht empfand. Wenn aber diese Psalmen auch schon lange vor diesem Ereignis auf Anregung des Herzogs Albert entstanden, für dessen Neigung übrigens die unglaubliche Pracht der Ausstattung spricht, die er jenem Werke zuteil werden ließ, so ist es doch wahrscheinlich, daß sie vor dem unglücklichen Monarchen gesungen wurden, und sein musikalisches Gefühl müßte sehr beschränkt gewesen sein, wenn er in ihnen nicht den Ausdruck der Teilnahme, des Trostes, der Hoffnung gefunden hätte. Wenn wir an die hauptsächlichsten Werke des XVI. Jahrhunderts denken, sagt Ambros, so kommen uns diese Psalmen und Palestrinas Missa Papae Marcelli immer zuerst in den Sinn. Es ist keine Alltagsmusik, die wir fähig wären, zu allen Zeiten und Gelegenheiten anzuhören; aber es gibt Momente, wo wir über die antiken Ausdrucksformen fort uns durch jene seltsame Vereinigung der Klänge zur restlosen Vergessenheit hinreißen lassen, aus der wir wie aus einem schönen Traum zurückkehren, den wir wachend kaum noch zu erinnern vermögen. Das Gelingen eines solchen

Meisterstücks zu einer verhältnismäßig frühen Zeit seines Lebens scheint auch am besten darüber aufzuklären, daß er eine weit längere Entwicklungszeit hinter sich gebracht haben mußte, als van Quickelbergs Behauptung anzunehmen zuläßt.

Karl IX. hatte übrigens eine starke Vorliebe für den Münchener Meister gefaßt, und fast wäre es ihm 1574 mit einer Einladung gelungen, ihn für den Pariser Hof zu gewinnen. Es ist unbestimmt, ob Lassus plante, dauernd nach Paris zu gehen, doch bestimmte Herzog Albert die Neigung für die „Perle seiner Kapelle", Lassus nicht im Wege zu sein und ihn mit einem Teil der Kapelle nach Paris aufbrechen zu lassen. Allein schon in Frankfurt erreichte ihn die Kunde von Karls Tod, so daß er erschüttert nach München zurückkehrte. Auch sonst wurden ihm von fürstlicher Seite manche Gunstbezeigungen zuteil; so verlieh ihm Papst Gregor XIII., wohl infolge einer Dedikation, den Orden zum Goldenen Sporn, und Kaiser Maximilian II. verlieh ihm mit dem teilweise angeführten Adelsbrief, dessen faksimilierte Kopie sich in der Brüsseler Bibliothek befindet, den deutschen Reichsadel.

„Linca antem illa candida sen argentca, que me dinen sentig, arcam constituit, ordine recto contineat tria signa musica, bureo colore tincta, quorum primuno diesis vaelgo nuncupatum, guood emolliendae vocis inditium est, dextram alterum vero, ♮ durum scilicet sinistram illus partem, tertiam autem ridelicet bacolle centrum elypci occupet."

Auf besondere Erlebnisse während der Münchener Zeit ausführlicher einzugehen, verbietet die Knappheit des Raumes; ebenso können wir die zahlreichen, in rascher Aufeinanderfolge entstehenden Kompositionen nur flüchtig bedenken. Es wird aber berichtet, daß alles, was an hohen Herrschaften gelegentlich am Münchener Hof weilte, die angenehmsten Eindrücke von der Münchener Musik mit sich nahm. 1578—80 tritt eine Stockung im Schaffen des Meisters ein, vermutlich hervorgerufen durch Herzog Alberts Krankheit und Tod; jedenfalls wissen wir von keinen wichtigen Veröffentlichungen während dieser Zeit. Wohl zum Gedächtnis seines Herrn, der seinerseits nicht vergessen hatte, seinem geliebten Meister einen letzten Beweis seines Wohlwollens dadurch zu geben, daß er ihm sein Gehalt, 400 fl. jährlich, auf Lebenszeit zusicherte, schrieb Lassus eine neue Komposition auf die Worte „Vigiliae Mortuorum". Diese neue Vertonung übertraf die vorige trotz auffallender Einfachheit an Schönheit, und Grove meint, solche Musik müsse Händel im Sinn gehabt haben, als er für die Worte „Siuce by man came death" einen musikalischen Ausdruck suchte.

Die früher veröffentlichten Bände der „Selectissimae Cantiones" zeigen noch vielfach eine Anlehnung an die alten Meister, überraschen aber gleichwohl durch ihren tiefen Inhalt und ihre melodische Schönheit. Weltliche und geistliche Tonwerke wechseln in bunter Folge, ohne aber einander an Kunstfertigkeit und Schönheit nachzugeben; wir finden eine Ode an den Herzog, Trinklieder, deutsche und französische Chansons (denn Lassus, dem die Ersetzung früherer französischer durch deutsche Texte überraschend geglückt war, hatte darauf auch begonnen, auf deutsche Texte direkt zu komponieren), ja endlich sogar eine ausgezeichnete Parodie auf den Stil der alten Meister.

Nach des Herzogs Tod erscheint viel neue Musik, darunter ein dem Bischof von Würzburg gewidmeter Band mit dem zweiten Satz der „Lectiones ex libris Hiob", dann das „Jampridum summa diligentia compositum" mit 26 Sacrae cantiones, von denen wir jedoch nur die letzte kennen, einen musikalisch hochinteressanten Satz der Hymne Johannes des Täufers: „Ut queant laxis". Manches dieser Werke befindet sich auf der Bibliothek zu Brüssel; Fetis beschäftigte sich auf Anregung der belgischen Regierung mit dem Plan einer vollständigen Ausgabe der Werke des Meisters, wurde aber durch den Tod daran gehindert. Wie ungeheuer eine derartige Aufgabe gewesen wäre, geht übrigens daraus hervor, daß Breitkopf & Härtel, die sich mit solcher Gesamtausgabe befassen, seit einem Vierteljahrhundert bei dem auf etwa 60 Bände berechneten Gesamtwerk doch erst bis zum zwanzigsten Bande vorgedrungen sind. Denn wie Lassus einer der bedeutendsten Komponisten der Vergangenheit war, so auch einer der fruchtbarsten, wenn nicht der fruchtbarste aller Zeiten. Mehr als 2000 gedruckte und ungedruckte Werke zählt man von ihm, darunter allein 1200 Motetten, an 400 Lieder sowie über 50 Messen. An der damaligen Entwicklung der Musik gemessen, muß uns die vielseitige Beherrschung der üblichen Formen seine Begabung als universell erscheinen lassen, und wenn wir auch in seinen kirchlichen Werken keinen auffallenden Anstoß zur Durchbrechung dieser Formen zu entdecken vermögen, er vielmehr über den achtstimmigen Satz selten hinausgeht, ja noch über dem cantus firmus schreibt und an der imitierten Satzweise festhält, so verraten doch seine weltlichen Kompositionen in ihrer breiten, harmonischen Wirkung oft fast modern anmutende Züge. So ist es möglich, daß diese Musik, wenn zwar auch in erster Linie ihr Inhalt über den Wert ihrer Unsterblichkeit entscheiden muß, über die Jahrhunderte fort zum großen Teil der Zeit getrotzt hat.

Eine eigenartige Begebenheit, die eine aufgeklärte Menschheit zwar als Zufall bewerten muß, die aber doch über den Ruf aufklärt, welchen Lassus auch beim Volke in München genoß, mag noch Erwähnung finden. Es war das Fronleich-

namsfest in vollem Gange, als über München ein furchtbarer Sturm hereinbrach. Der Herzog ordnete an, daß die Prozession von der Kirche St. Peter durch die Stadt in das Gebäude der Kirche verlegt werden solle. Aber noch hatte das Haupt des Zuges die Pforten der Kirche nicht erreicht, und der Chor sang Lassus' Motette „Gustate, videte", als der Sturm ganz plötzlich abbrach und die Feier ihren üblichen Verlauf nehmen konnte. Dieser Fall wurde fast als eine Art Mirakel betrachtet, und die Münchener in ihrer religiösen Begeisterung blickten auf Lassus, als sei er ein Auserwählter. Für seine eigne fromme Gesinnung spricht es, daß er noch im September und Oktober 1585 als Pilger nach Loretto wanderte. Was uns indessen die bereitwilligste Bewunderung abzwingt, ist die ungeheure und unermüdliche Schaffenskraft, die Lassus bisher während der ganzen Münchener Zeit an den Tag gelegt hat. 1586 zeigen sich jedoch die ersten Anzeichen geistiger und körperlicher Erschlaffung, und vermutlich um seinem Meister Gelegenheit zu der so nötigen Erholung zu geben, machte Herzog Wilhelm V. ihm ein Landhaus in Geising an der Ammer zum Geschenk. (Nach anderer Lesart soll es ein Gartenhaus in München gewesen sein, wo Lassus' Nachkommen noch bis in das XIX. Jahrhundert hinein existiert haben sollten.) Lassus verweilte nicht lange in Geising, aber die bessere Gesundheit, die ihn veranlaßte, dem Hofarzt Dr. Meermann 23 neue Madrigale zu widmen, war nur eine scheinbare, und noch am Ende des Jahres bat er den Herzog um seine Entlassung. Wilhelm V. scheint indessen nicht die gleiche selbstlose Gesinnung wie sein Vater dem Meister gegenüber bewiesen zu haben; wohl war er bereit, Lassus jährlich eine Zeitlang nach Geising zu beurlauben, jedoch unter gleichzeitiger Verkürzung des Jahresgehalts um die Hälfte; immerhin wollte er als Gegenleistung zwei Söhne des Meisters, die beide Musiker waren, mit je 200 fl. Gehalt in der Kapelle anstellen, doch scheint Lassus diese Lösung nicht zugesagt zu haben, denn wir wissen, daß er bis zu seinem Lebensende in München blieb. 1588 und 89 nimmt er noch einige Veröffentlichungen vor, darunter 50 deutsche Psalmen und die Missa pro defunctis, die als sein vermutlich letztes Werk eine Vorahnung des ewigen Lebens auszudrücken scheint und in ihrer Art mit allen seinen früheren Kompositionen keinen Vergleich verträgt.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Lassus in einem bedauernswerten Zustand von Melancholie, die seiner früheren Schaffenskraft kein Aufleuchten mehr gestattete. Er sprach nur noch vom Tode; auch beklagte er sich bitter in einem Brief an den Herzog, daß dieser nie Alberts Bestimmungen ihm gegenüber beachtet habe, und seine Gattin sowie die wohlgesinnte Prinzessin Maximiliane mußten ihren ganzen Einfluß aufbieten, um die hieraus drohenden Konflikte zu verhindern. Der Tod erfolgte am 14. Juni 1594. Spätere Veröffentlichungen, wie solche noch zum St. Michaelisfest erschienen, haben wohl die Annahme eines späteren Ablebens aufkommen lassen, doch dürften hier alle Zweifel durch den Brief von Lassus' Gattin Regina beseitigt sein, in welchem sie das obige Datum angegeben hat. Die Veröffentlichungen erfolgten durch die schon genannten Söhne Ferdinand und Rudolf, die hernach in der Münchener Musik und als Komponisten eine für ihre Zeit bedeutende Rolle spielten; jener wurde Kapellmeister Maximilians I., und von diesem wird berichtet, daß ihn Gustav Adolf, als er 1632 nach München kam, in seinem Hause besucht und auch mehrere Kompositionen bei ihm bestellt habe.

Meister Orlandus fand seine letzte Ruhestätte auf dem Friedhof der Franziskaner Mönche. Nach Zerstörung des Klosters ging sein marmornes Grabmal in Privatbesitz über und fand später Aufstellung im Garten der Akademie der Schönen Künste; bekannter ist jedoch das lebensgroße Erzstandbild auf dem Promenadenplatz in München, das ihm unter Ludwig I. errichtet wurde; auch seine Vaterstadt Mons weihte ihm ein Denkmal. Lassus gilt bekanntlich als der letzte große niederländische Meister, denn mit ihm schloß die Epoche musikalischer Herrschaft, die sein Vaterland einst in ähnlichem Maße besaß, wie später Italien und heute Deutschland. Seine Zeitgenossen nannten ihn den „belgischen Orpheus", den „Fürsten der Musik", und dieses Urteil darf uns mit um so größerer Genugtuung für sie erfüllen, als man noch heute diese seine Bedeutung für die Musik mit Bereitwilligkeit anerkennt. Denn wie wir an ihm wieder sehen, daß nicht, wie uns einer etwas —, sondern was er uns zu sagen hat, das entscheidende Merkmal ist, das uns zwingt, ihn im Gedächtnis zu behalten, so dürfen wir noch heute in seinen Werken und Wirken das schönste Denkmal erblicken, das er selber sich im Herzen der Musikwelt zu sichern vermochte.



Eine niederländische Quelle für Wagners „Lohengrin"?

Von Dr. R. Hennig, Düsseldorf

Im Jahre 1839 erschien in holländischer Sprache ein Werk „Nederduitsche Taal- en Letterkunde", in dessen drittem Teil einige Lohengrin-Sagen wiedergegeben sind. Diese enthalten von der uns sonst geläufigen Form der Sage einige Abweichungen, nähern sich aber andrerseits der durch Rich. Wagner festgelegten Prägung des Sagenstoffes in zum Teil so auffälliger Weise, daß die Vermutung nicht von der Hand zu weisen ist, Wagner habe dies Werk gekannt und benutzt, als er 1845 den Text zum „Lohengrin" dichtete.

Es kommen zwei unter sich ganz verschiedene Lohengrin-Sagen des genannten Buches in Betracht. Die erstere gibt den bekannten Vorgang in folgender, stark an Wagner anklingender, etwas erweiterter Fassung wieder, wobei zu beachten ist, daß selbst diejenige Person der Oper, die völlig Eigentum des Dichters zu sein scheint, Ortrud, darin flüchtig auftaucht, nicht freilich dem Namen nach und nicht als Telramunds Weib, sondern als „Herzogin von Cleve". Das Buch weiß folgendes zu erzählen:

Der Herzog von Brabant und Limburg starb, ohne andere Erben als eine junge Tochter, Els oder Elsa genannt, zu hinterlassen. Auf seinem Totenbette bat er einen seiner Lehensleute, Friedrich von Telramund, sie zu schützen. Friedrich, ein tapferer Held, der bei Stockholm in Schweden einen Drachen getötet hatte, wurde übermütig und begehrte die Hand der jungen Herzogin, unter dem falschen Vorgeben, sie habe ihm Treue gelobt. Da sie sich entschieden weigerte, ihm anzugehören, beschwerte sich Friedrich bei Kaiser Heinrich dem Vogler, der befahl, daß Elsa sich in einem Zweikampf durch einen Kämpen gegen Friedrich verteidigen lassen müsse. Einen solchen Streiter wollte sie nicht suchen, sie bat also Gott, ihr einen zu senden.

In weiter Ferne, zu Montsalva beim Graal, läuteten die Glocken, zum Zeichen, daß jemand eiligst der Hilfe bedürfe. Sofort beschloß der Graal, Lohengrin, den Sohn Parsifals, dorthin zu senden. Dieser wollte gerade seinen Fuß in den Steigbügel seines Rosses setzen, da flatterte eiligst ein Schwan heran, der ein Schiffchen hinter sich herzog. Kaum hatte Lohengrin ihn erblickt, als er ausrief: „Bringt dieses Pferd zurück in den Stall; ich fahre dorthin, wohin mich der Vogel bringt."

Voll Vertrauen auf Gott nahm er keine Speise zu sich ins Schifflein. Nachdem sie fünf Tage lang auf See gefahren waren, steckte der Schwan seinen Schnabel ins Wasser, fing einen Fisch und aß ihn zur Hälfte auf; die andre Hälfte gab er dem jungen Fürsten.

Inzwischen hatte Elsa ihre Lehensleute zu einem Landtag zusammenberufen. Gerade am Versammlungstage sah man einen Schwan die Schelde hinaufschwimmen, mit einem Nachen hinter sich, in dem Lohengrin, auf seinem Schilde schlafend, lag. Der Schwan landete, und der Herzog wurde mit großer Freude empfangen. Kaum hatten Knappen seinen Helm, Schild und Schwert aus dem Schiff geholt, als der Schwan wieder heimkehrte.

Lohengrin vernahm das Unrecht, das der Herzogin angetan war, und erklärte, gern für sie kämpfen zu wollen. Elsa berief nun alle ihre Verwandten und Untertanen ... Die Edlen und das Volk versammelten sich in Saarbrücken und zogen von da nach Mainz. Kaiser Heinrich, der sich in Frankfurt aufhielt, kam nach Mainz, in welcher Stadt das Kampffeld abgesteckt wurde, auf dem Lohengrin mit Friedrich kämpfen sollte. Der Held des Grals blieb Sieger, und Friedrich gestand, die Herzogin belogen zu haben, worauf er mit einem Beil vollends totgeschlagen wurde. Lohengrin erhielt Elsa zum Weibe, und lange Jahre lebten sie glücklich und einträchtig zusammen. Aber er warnte sie, ihn nie zu befragen, welcher Herkunft er sei, da er sie sonst auf ewig verlassen müsse.

Lange lebten sie in ungetrübtem Glück, und Lohengrin beherrschte das Land als ein weiser und mächtiger Fürst ... Einst geschah es, daß er in einem Turnier dem Herzog von Cleve einen gefährlichen Stoß versetzte und ihm den Arm brach. Darauf sprach die Herzogin von Cleve in grimmem Ton zu ihren Frauen: „Lohengrin ist allerdings ein kühner Held; auch scheint er ein Christ zu sein, nur ist schade, daß er sich seiner Herkunft nicht rühmen kann, denn niemand weiß, woher er geschwommen kam."

Diese Worte gingen der Herzogin von Brabant tief zu Herzen; ihre Wangen bleichten nachts, als ihr Gemahl sie in den Armen hielt, weinte sie bitterlich. Er fragte: „Mein Lieb, was weinest du?" Sie antwortete: „Die Herzogin von Cleve hat mich tief betrübt." Lohengrin schwieg und fragte nicht weiter.

In der zweiten Nacht klagte sie abermals ihr Leid, und er tröstete sie neuerdings. In der dritten Nacht aber konnte Elsa nicht länger an sich halten und sprach: „Herr, gern möchte ich wissen, wo Ihr geboren wurdet; mein Herz sagt mir, daß Ihr reich an Adel seid."

Als der Tag anbrach, erklärte Lohengrin öffentlich, woher er stamme, daß Parsifal sein Vater sei und daß ihn vom Gral entsandt habe. Darauf

ließ er seine beiden Kinder zu sich kommen, küßte sie und befahl ihnen, sein Horn und sein Schwert, die er ihnen hinterlasse, gut zu hüten. Der Herzogin ließ er den Ring, den er einst von seiner Mutter erhalten hatte.

Dann schwamm der Schwan mit dem Nachen herbei; der Fürst stieg hinein und fuhr wieder zurück in das Land des Grals. Die Witwe weinte und grämte sich ihr ganzes Leben über den nicht wiederkehrenden Gemahl.

Aus dieser Sage allein, so auffällig sie in mancher Hinsicht an den Wagnerschen Operntext gemahnt (Anwesenheit Kaiser Heinrichs des Voglers beim Zweikampf, Herzogin von Cleve-Ortrud, Worte der Herzogin), würde man noch nicht ohne weiteres zu schließen berechtigt sein, daß es sich hier um eine Quelle für Wagners Dichtung handelt, aber dasselbe Buch enthält noch eine weitere Lohengrin-Sage, deren Inhalt an sich zu dem in der Oper dargestellten Vorgang gar keinen Bezug hat, in der aber ein einziger auffälliger Zug von Wagner ebenfalls übernommen und sogar zu einer Art von Kern seiner dramatischen Handlung gestaltet worden ist.

Diese zweite Sage schildert Lohengrins Erlebnisse nach seinem Abschied von Elsa. Der Held kehrt hier aus Brabant nicht zum Gral zurück, sondern begibt sich ins Land Lyzaborie (= Luxemburg). Hier heiratet er die schöne Belaye, die ihn am liebsten nie von ihrer Seite lassen wollte und stets halbtot und sprachlos dasaß, wenn er nur einmal zur Jagd auszog. Es heißt nun weiter: „Eine Kammerfrau riet ihr deshalb, ihm, während er von der Jagd ermüdet schlafe, ein Stück Fleisch aus dem Körper zu schneiden und es aufzuessen; dadurch würde er für immer an sie gekettet. Belaye aber wies den Rat entrüstet zurück und sagte: „Lieber ließe ich mich lebendig begraben, als daß ich ihn nur am Finger verletzte" (! vgl. „Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des Fingers Spitze . . .").

Nun ging die Verräterin heimlich zu Belayes Rittern, die dem Helden die schöne Fürstin neideten, und erzählte ihnen große Lügen. Darauf beschlossen die Ritter, Lohengrin ein Stück Fleisch vom Leibe zu schneiden und Belaye damit zu genesen.

Es wird dann weiter erzählt, daß die Verschwörer auf der Jagd den schlafenden Lohengrin überfielen, um ihm ein Glied zu entreißen (vgl. Friedrichs Überfall im dritten Akt!), daß hierbei viele von ihnen durch den erwachenden Helden erschlagen wurden, daß sie ihm aber schließlich eine Wunde am linken Arm beibrachten, an der er sterben mußte. Belaye starb vor Herzeleid, als sie dies vernahm, und wurde mit Lohengrin zusammen beigesetzt.

Es ist mir nicht möglich, genauer zu untersuchen, ob und wo Rich. Wagner das genannte holländische Buch in Händen gehabt haben kann, als ihn sein „Lohengrin" beschäftigte. Nur die Tatsache selbst, daß gewisse Züge der Oper auffällig mit den Lohengrin-Sagen dieser Quelle übereinstimmen, sei gebührend hervorgehoben.

Das „Regentropfen-Prélude" von Chopin

Eine kritische Betrachtung von Martin Frey

Wie die Mondscheinsonate Beethovens bei dem klavierspielenden Diletanten eine bevorzugte Stellung einnimmt, so erfreut sich unter den 25 Präludien des polnischen Meisters das in Des-Dur einer besonderen Beliebtheit. Die Nichtberufsspieler begrüßen allem Anscheine nach eine kurze Überschrift — mag es ein noch so geringfügiger Fingerzeig sein — mit Freude, ohne sich über den Titel und den Inhalt des Werkes Kopfschmerzen zu machen. Ob beides zueinander paßt, kümmert die meisten nicht, man klammert sich an den dünnsten Faden, auch wenn er sich bei nur einiger Überlegung als Hirngespinst eines Phantasten erweist.

Daß die Cis-Moll-Sonate Beethovens ihren romantischen Namen zu Unrecht trägt, haben die lichtvollen Ausführungen des Professors Heinrich Schwartz in Nr. 15 ZfM. wohl jedem objektiv Denkenden klargelegt[1]). Ebensowenig verdient das schöne Des-Dur-Präludium den Namen „Regentropfenpräludium". Wer in aller Welt vermag aus dem Hauptsatze Regenstimmung herauszufühlen! Bliebe nur der düstre Mittelsatz in Cis-Moll übrig. Das enharmonisch in Gis umgedeutete As des ersten Teils, das einen einzigartigen Orgelpunkt ergibt, kann und darf nicht die alleinige Ursache sein, dem wundervollen Stücke einen Charakter anzuhängen, der durchaus nicht zur Stimmung paßt. Ganz und gar dagegen in trübste Melancholie getaucht ist das H-Moll-Präludium (Nr. 6). Ich darf wohl den Leser bitten, eine etwa vorgefaßte Ansicht beiseitezulegen und unparteiisch mir zuhören zu wollen.
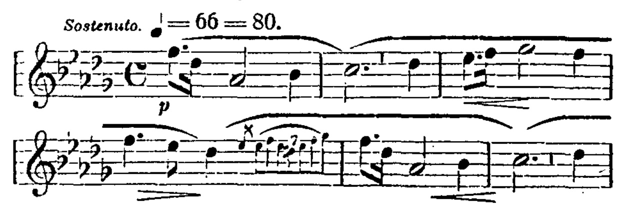
Lassen wir erst einmal George Sand, die mit ihren Kindern ihren kranken Freund im Winter 1839 nach der Insel Majorca begleitete, reden; sie schreibt in ihrer „Histoire de ma vie": Dort war es, wo er die schönsten dieser kurzen Stücke geschrieben, welche er bescheidenerweise „Präludien" betitelt hat. Einige stellen die Erscheinung verstorbener Mönche dar und sind ein Nachklang jener Grabgesänge, die ihn verfolgten, andre sind sanft und melancholisch, sie wurden ihm in den Stunden der Sonne und der Gesundheit eingegeben ... Wieder andre sind voll dumpfer Traurigkeit, und während sie das Ohr entzücken, zerreißen sie das Herz. Eine ist darunter, die er während
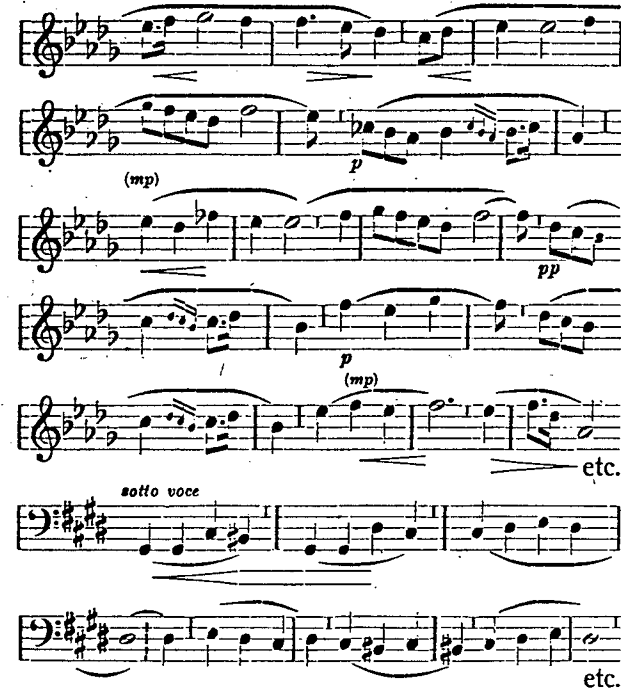
[1]) Vergl. auch die Studien Hugo Riemanns.

eines trostlosen Regenabends ersann und welche die Seele aufs tiefste herabstimmt. Maurice und ich hatten ihn an diesem Tage in leidlichem Wohlbefinden verlassen, um in Palma einige zu unsrer Einrichtung nötige Gegenstände einzukaufen. Inzwischen war ein heftiger Regen gefallen... und wir kamen spät in der Nacht ohne Schuhe nach Überwindung ernster Gefahren in Valdemosa an. Wir beeilten uns bei dem Gedanken an die Unruhe unsres Patienten. Diese war in der Tat groß gewesen, aber sie hatte sich gewissermaßen kondensiert in eine Art ruhiger Verzweiflung, und er spielte uns weinend sein bewunderungswürdiges Präludium. Bei unserm Anblick erhob er sich mit einem lauten Schrei, dann sagte er mit wilder Miene und in sonderbarem Tone: „Ach, ich wußte es wohl, daß Ihr tot seid"... Später aber gestand er mir, daß er alles dieses im Traume gesehen habe, während er auf uns gewartet, und daß er, unfähig, diesen Traum von der Wirklichkeit zu unterscheiden, sich durch Klavierspielen beruhigt und gleichsam eingeschläfert habe, sich überzeugt haltend, daß er selbst gestorben sei. Er glaubte sich in einem See ertrunken; schwere und eisige Wassertropfen seien taktmäßig auf seine Brust gefallen; als ich ihn aber auf das Geräusch der Wassertropfen aufmerksam machte, welche in der Tat taktmäßig vom Dache fielen, leugnete er, sie gehört zu haben. Er wurde sogar verdrießlich, als ich von nachahmender Musik sprach, denn er protestierte mit Recht gegen die Kinderei derartiger musikalischer Nachahmungen. Sein Genie war erfüllt von geheimnisvollen Naturharmonien, die er durch ebenso erhabene Tongedanken, nicht aber durch sklavische Wiederholung von Naturlauten zur Erscheinung brachte. Seine Komposition dieses Abends war wohl voll der Regentropfen, welche auf den Ziegeln des Karthäuserklosters widerhallten, in seiner Einbildungskraft und in seiner Musik aber hatten sich diese Tropfen in Tränen verwandelt, welche vom Himmel herab auf sein Herz fielen."

Schon aus den ersten Sätzen dieser Erinnerungen wird uns klar, daß wir im Mittelsatze des Des-Dur-Präludiums eines jener Stücke vor uns haben, welche die Erscheinung verstorbener Mönche vor die Seele zaubern. Der erste Teil atmet von der ersten bis zur letzten Note eine weiche wohlige Stimmung; hier ergeht sich Chopin in einer wundervollen milden Mondnacht in der üppigen, fast tropischen Natur der Insel. Wir denken an Chopins Worte: „Heute ist der Mond wundervoll, ich habe ihn nie schöner gesehen... Unter diesem Himmel ist man von einer Art poetischen Gefühls durchdrungen, welches von allen Gegenständen auszuströmen scheint." Sind diese Zeilen an Fontana nicht der sprechendste Kommentar zu dieser weichen träumerischen Musik. Der Satz kommt nicht völlig zum Abschluß, die Dominantharmonie bricht jäh ab, Chopin, der einsam Wandelnde, steht plötzlich still und lauscht. Ist es Wirklichkeit oder Sinnestäuschung, sein Ohr vernimmt wie aus weiter Ferne dumpfen Gesang von Mönchen, die in feierlicher Prozession einen Klosterbruder, den der unerbittliche Tod aus ihren Reihen riß, zur letzten Ruhestätte begleiten. Der Chor schwillt mehr und mehr an, Glockenklänge mischen sich drein, auf einmal ebbt der Gesang ab, die Mönche scheinen im Kreuzgange um eine Ecke zu verschwinden. Doch wieder kommt der Trauerzug näher und näher, abermals scheint sich die Prozession zu entfernen, noch einmal schwillt der Gesang an, doch nicht in dem gleichen Maße wie vorher; die Karthäusermönche sind auf dem Klosterkirchhofe angekommen, und der Chor verstummt. Das erbarmungslos pochende Gis verwandelt sich wieder in As zurück, über F-Ges-Es gleitet der Baß nach Des zurück: der Geisterspuk, den ihm seine krankhaft erregte Phantasie vorgegaukelt hat, ist zu Ende, wieder setzt die herrliche Des-Dur-Melodie ein, jetzt hat sie einen fast tröstenden, beruhigenden Charakter bekommen. Wieder umfängt den kranken Meister der volle Zauber der Mondnacht, ein sanfter Lufthauch umfächelt ihn noch kosender und schmeichelnder als vordem; doch schon nach sechs Takten bricht die bezaubernd schöne Melodie ab, eine kurze, emphatisch vorzutragende zweitaktige Phrase — ist es nicht, als ob der einsame Nachtwandler scheidend in einem tiefen Atemzuge noch einmal die ganze Schönheit der Natur in sich aufnehmen will" — von neuem setzt der Orgelpunkt in der unteren Mittelstimme auf As ein, ein zweimaliger Wechsel zwischen Dominant und Tonika, und das einzig schöne Präludium ist wie ein holder Traum vorüber.

Um das Stück zur vollen Geltung zu bringen, ist es unbedingt nötig, die Kantilene mit lose hängendem Arm zu spielen, der Spielfinger hat das auf ihm lastende Gewicht des Armes zu tragen. Die schmeichelnde Figur, die zweimal in Gestalt einer Septimole auftritt und in der Reprise erweitert zu einer Dezimole wird, muß mit leichter weicher Hand gespielt werden. Größte Aufmerksamkeit ist der Phrasierung zu schenken, die leider in den meisten Chopinausgaben viel zu wünschen übrig läßt. Die kleineren und größeren Melodieeinschnitte will ich in der Skizze durch kleinere und größere senkrechte Striche kenntlich zu machen suchen. Daß auf einen guten Pedalgebrauch besonders zu achten ist, möchte ich der Vollständigkeit wegen nicht unerwähnt lassen.
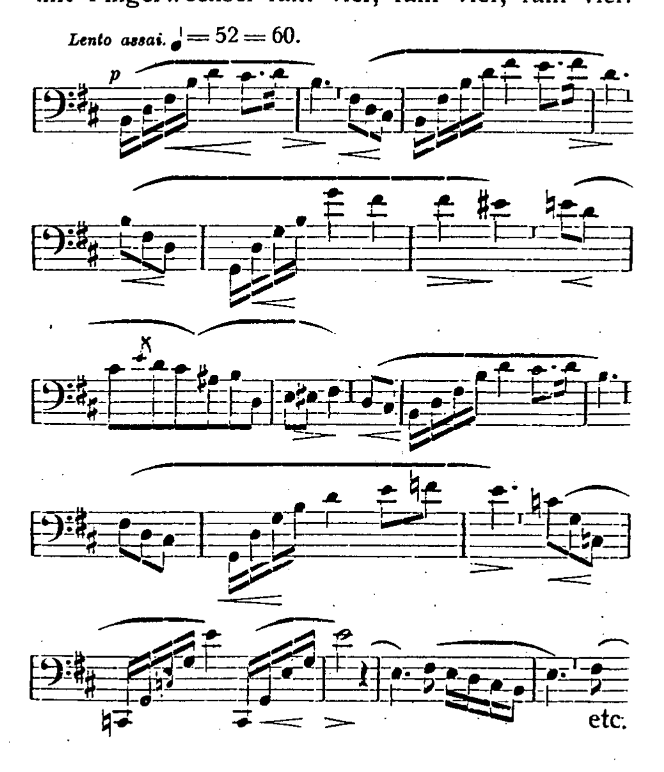




Nachdem wir das Des-Dur-Präludium in der Beleuchtung betrachtet haben, dürfte es wohl nur noch von wenigen als Regentropfenpräludium angesprochen werden. Ein weit größeres Anrecht auf diesen Titel hat, wie schon oben gesagt wurde, das H-Moll-Präludium. Schon die Wahl der Tonart spricht dafür, ganz abgesehen davon, daß in der Oberstimme beständig Tropfen vom Dache fallen. Seine todtraurige Stimmung ließ es dem Organisten Lefébure-Wély geeignet erscheinen, das Präludium mit dem in E-Moll bei der Totenfeier des Meisters in der Madeleinekirche zu Paris auf der Orgel zu spielen. Der Chopinbiograph Friedrich Niecks äußert sich zu der Frage: In Nr. 6 müssen wir ohne Zweifel dasjenige Präludium erkennen, welches Chopin nach George Sands Aussage eines Abends beim Fallen der Regentropfen erdacht hat, und welches die Seele „in einen Zustand furchtbarer Niedergeschlagenheit versetzt". Hören wir George Sand, die geistreiche Schriftstellerin und Freundin Chopins, selbst. Sie sagt: „Als ich eines Tags mit meinen Kindern von einer unsrer abendlichen Forschungsexpeditionen in den Ruinen zurückkehrte, fand ich Chopin um zehn Uhr abends an seinem Klavier sitzend, bleich, mit starren Augen und gesträubtem Haar. Er bedurfte einiger Zeit, bis er uns erkannte. Dann machte er eine Anstrengung zum Lachen und spielte uns herrliche Sachen vor, die er komponiert hatte, oder, richtiger gesagt, fürchterliche und herzzerreißende Gedanken, die sich in dieser Stunde der Einsamkeit, der Traurigkeit und der Angst seines wehrlosen Gemütes bemächtigt hatten."

Sollten sich bei George Sand, als sie die Erinnerungen niederschrieb, die zeitlichen Grenzen verwischt haben und beide angeführte Stellen auf ein und dieselbe Szene hinzielen? Es wäre nicht von der Hand zu weisen. Jedenfalls ist es eher möglich, daß die „schweren und eisigen Wassertropfen, die taktmäßig auf seine Brust fielen, im H-Moll-Präludium ihren Niederschlag fanden, als im Des-Dur-Präludium. Eine überaus schwermütige klagende Melodie wird im H-Moll-Präludium von der Baßstimme gesungen, wie ein aus tiefster Seele hervorkommendes Sehnen berührt die Phrase unser Ohr. Ziehen wir noch in Betracht, daß der körperlich wie seelisch äußerst empfindsame Meister auf Majorca Heilung zu finden hoffte von seinem Leiden und durch die Ungunst der Witterung und Verhältnisse seinen Zustand eher verschlimmerte, so werden wir das tiefe Sehnen, das aus diesem Präludium spricht, verstehen. Aus der engen Klosterzelle, die nach seinen eignen Worten die Gestalt eines Sarges hatte, sehnte er sich fort, seine Seele spannte weit ihre Flügel aus, ohne jedoch die Kraft zu haben, sich ganz loszumachen von allem, was sie drückte und quälte. So sinkt sie ermattet nach so manchem, vergeblichem Versuche in sich zusammen.

Die Phrasierung gebe ich wieder auf folgender Skizze. Die Zäsuren suche man nicht am Schlusse des Taktes, sondern stets nach der punktierten Viertelnote. Die drei Achtel danach haben Auftaktcharakter, wie der achte Takt klar und deutlich zeigt. Die Rechte darf ihren Part nicht oberflächlich spielen, die Tonwiederholung am besten mit Fingerwechsel fünf vier, fünf vier, fünf vier.



Musikalische Vignetten

Von Ossip Kalenter

I

Friedrich Kuhlau — Sonatine (op. 55, 3)

Einige bedachtsame Leute von Geist, aus der Suite des kleinen vornehmen Hofes zu Kopenhagen, sitzen um das Klavier. Der Hofkompositeur Professor Friedrich Kuhlau spielt selbst: sein Antlitz vom Spiel verklärt.

Das Allegro con spirito mit seinen zierlichen Kadenzen.

Die Hörer lächeln einander zu. Fern. Sehr fern. Und ganz weltvergessen.

Das Allegro grazioso. Zum Tempel göttlicher Heiterkeit wird das kleine Zimmer im sanften Kerzenschein. Nun ist alles in Lächeln aufgelöst. Ganz fern. — Auf Minuten gibt es für die träumerisch lauschenden Diplomaten keine Blockade mehr, für die leise vorgebeugten Frauen keinen Napoleon, der zu fürchten wäre. Nur eine einzige grazile Heiterkeit —

Und es lächelt und spielt und spinnt goldene Fäden um jedes Herz der königlich dänische Hofkompositeur Professor Friedrich Kuhlau...

II

Edvard Grieg — Elegie (op. 38, 6)

Es ist ein Zimmer in Goldbraun mit einem großen bis zur Erde reichenden und in viele kleine Felder geteilten Fenster. — Dort sitzt Orsino, der liebeskranke Herzog von Illyrien, und blickt auf das unendliche Meer hinaus und träumt und seufzt.

Im Nebenzimmer sind die Musikanten.

Zu des Herzogs Füßen liegt Cesario, welcher ein verkleidetes, sehnsüchtiges Mädchen ist.

Der Herzog wendet sich zu ihm. Er legt seine Hand auf Cesarios Schulter:

„Komm näher, Knabe. Wenn du jemals liebst,
gedenke meiner in den süßen Qualen."

Und seine Worte und die Melodie zerrinnen mit dem unendlichen Meer in dunkler, hoffnungsloser Resignation. — — Aber ich bitt euch: lest diese Szene bei Shakespeare nach.

III

Franz Schubert — Andante a. d. Sonate in A-dur (op. 1, 20)

Das sind noch die sittsamen kleinen Bürgermädchen. Das ist noch die Zeit, da „alles besser gewesen als in unseren Tagen".

Ja. Man spann damals noch in kleinen, geheimnisvollen Spinnstuben mit eigener Hand und glaubte an Liebe und Treue und Gott und Welt...

Und das alles erzählt vielleicht ein kleines feinfingriges Großmütterchen, indes es draußen dämmert und schon der liebe alte Mond aufgeht.

IV

Johann Ladislaus Dussek — Sonatine (op. 20, 1)

Magdeburg, Dezember 1802.

Prinz Louis Ferdinand gibt ein Diner. Es rauscht von goldenen Epaulettes und schimmernden Kerzen. Offiziere. Übermütige junge Leute von Adel. Junge Künstler. Dirnen. Eine Sonne inmitten: die Fromm. Neben ihr: der Prinz.

Dussek verneigt sich viele Mal. Man bittet um Ruhe. — Raschelnde Seide. Eine Kerze knistert. Ein Lachen verklingt.

Dussek spielt. Man lauscht. Ergeben und ohne viel Interesse. Man atmet dabei ein betörendes Parfüm.

Das Allegro non tanto klingt und schwirrt fast wie eine kleine silberne Jubelouvertüre. Man weiß: man wird heute lustig sein. Man wird heute lieben.

Das Allegretto: Tempo di Minuetto. Der Prinz spricht ganz leise etwas Französisch. Lächelt pompös. Die Fromm hebt den Fächer bis zum Kinn.

Oh, man wird heute lieben . . .

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Anstatt sich erst einmal mit den ihm noch fehlenden Werken Richard Wagners auszurüsten und insbesondere den „Ring des Nibelungen" zu vervollständigen, hatte sich das Deutsche Opernhaus schon wieder mit einem Stücke Eugen d'Alberts verzettelt, mit jener blutrünstigen Hintertreppenoper „Revolutionshochzeit", die schon anderswo das feinere Publikum abstieß und deshalb hier nicht abermals im einzelnen zu besprechen ist. Sie erwies sich als Niete. Das gutklingende Orchester ist auch in der „Revolutionshochzeit" das einzige, was besonnenen Geistes gelobt werden kann, und das ist recht wenig. Dagegen wird auch der geräuschvolle Erfolg unserer Aufführung nichts vermögen. Er wurde wesentlich durch die Anwesenheit des berühmten Pianisten aufgestachelt und galt zum Teil auch bloß der Güte der Vorstellung. Diese wird aber das Werk nicht lange halten können, denn auch die Dichtung ist zu unwahrscheinlich und mit dem abgenutztesten Rüstzeuge zusammengebaut. Jedenfalls ist Kienzls „Kuhreigen" musikalisch wie textlich ein weit wertvolleres Revolutionsopernwerk, ein Stück, das seinen großen Erfolg im vergangenen Sommer schon eher verdiente. Die Vorstellung verlief also glänzend. Szenisch hatte man alles aufgeboten und zu wirklichem Leben durchgearbeitet. Musikalisch ließ Kapellmeister Krasselt, der nun nebenbei auch in das Lehrpersonal der famosen Staatshochschule eingetreten ist, alle Sorgfalt walten. Unter den Darstellern fiel auch der stimmbegabte Tenorist Emil Nitsch auf, dem das Hochkommen sehr schwer gemacht zu werden scheint und auch diesmal in der Rolle des Konventskommissars keine Gelegenheit zur Entfaltung seiner schönen Stimme hatte. Aber auch die anderen gingen in dem blassen Deklamationsgesange unter. So der eigentliche Hauptheld Arron (Rudolf Hofbauer), der sich zudem noch überschrie, so der Jammerkerl Ernest (Karl Gentner), der besonders geschickt spielte, so auch die kuriose Liebesheldin Alaine (Hertha Stolzenberg) — alles veraltete Opernpuppen. Am natürlichsten stand noch das Dienerpaar (Elfriede Dorp und Harry Steier) da. Die Kritik war von diesem fünfzehnten (!) Opernwerke des schreibseligen Komponisten ziemlich enttäuscht. Es dürfte bald in der Versenkung verschwinden, zumal einen der ewige Revolutionsspektakel allgemach anwidert.

Die Sinfoniekonzertreihen nehmen trotz der enormen Veranstaltungskosten zu. Wir können ihrer an dieser Stelle nicht mehr Herr werden, wenn wir uns nicht den Vorwurf der Einseitigkeit zuziehen wollen. So bemerken wir diesmal nur, daß auch der Berliner Lehrerverein eine mit dem Blüthnersaalorchester begonnen hat, die — wieder einmal — alle Sinfonien Beethovens bringen soll. Dirigent ist Felix Maria Gatz. Im ersten Konzerte hörten wir die zweite, dazu noch Stücke von Mozart, Weber und Wagner. Soweit sie vokaler Art waren, sang sie Else Jülich de Vogt, eine von den zahlreichen Solistinnen, die dem Deutschen Opernhause anhängen. Die Dame hat eine gute, brauchbare Sopranstimme, aber keine Ahnung von einem langen Vorschlage und einer Appeggiatur.

Als guter Dirigent und Komponist führte sich der Nordländer Holger Prehn, ein. Er hatte das Philharmonische Orchester, mit dem er u. a. Beethovens I. Sinfonie und eine eigene sinfonische Dichtung „Hammershus", also nach der bekannten landschaftlichen Szenerie auf Bornholm, herausbrachte. Eine mitwirkende Sängerin Erna Olsen gehörte zur großen Durchschnittsmasse. Beethovens I. Sinfonie nun möchte man auch lieber einmal in kleiner Besetzung hören. Diese dringt bei Mozart hie und da durch. So in einem „Mozartabend", den der tüchtige junge Flötist Alfred Lichtenstein gab. Da hörte man das Konzert in D-Dur und das Doppelkonzert für Flöte und Harfe. Dazwischen sang Adelheide Pickert. Ihrer Stimme fehlte aber diesmal die Resonanz, der Wohlklang; die Töne waren oben verschleiert, unten oft geradezu gepreßt. Als Orchester wirkten ungefähr zwanzig Herren von der ehemalig königlichen Kapelle. Denen hatte man nun als Dirigenten einen jungen Mann vorgesetzt, der sich über der simplen Aufgabe in den energischsten Kopf- und Armbewegungen abrackerte. Auch als Klavierbegleiter arbeitete er gewaltig mit Armen und Händen, fuhr bald mit der Nasenspitze in die Tasten, bald mit dem gefühlsüberladenen Haupte in die Wolken, wo doch sonst schon Zwölfjährige dieser paar Noten mit den einfachsten Fingergelenkfunktionen Herr zu werden pflegen. Solcherlei Orchesterbegleitungen pflegten noch um die Mitte vorigen Jahrhunderts überhaupt nicht dirigiert, sondern vom Vorgeiger (Konzertmeister) geleitet zu werden. Heutzutage ist aber das Brimborium die Hauptsache. Ganz anders dirigierte nun der alte, große Violoncellmeister Hekking das kleine, ebenfalls aus der Staatskapelle rekrutierte Orchester, mit dem Florizel von Reuter seine vier Violinabende gab. Er spielte darin von S. Bach drei Konzerte und die sechs Solosonaten bzw. Partiten, von Mozart sechs Konzerte. Der zweite dieser anregenden Abende fand gleichzeitig mit dem genannten Flötenkonzerte statt; es waren da also dem Staatsopernorchester gegen vierzig Mitglieder entzogen, obwohl es am selben Abend Sonntagsoper hatte. An sich ist es ja ein großer Gewinn, daß diese ausgezeichnete Künstlerschar, die früher allzu bureaukratisch an den „königlichen Dienst" gebunden war, nunmehr auch außerhalb des Opernhauses wirken kann. Daß letzteres nicht darunter zu leiden braucht, beweist die mitgeteilte Tatsache. Von Herrn von Reuters Konzerten aber wird demnächst noch mehr zu reden sein; ebenso von Hekkings großangelegten Trioabenden.

Auch die „Kammerkonzertvereinigung" Gustav Beckmanns hatte ein kleines Orchester. Es bestand aus ungefähr zwanzig Herren und Damen, wohl zum Teil Dilettanten, denn die Tonreinheit ließ viel zu wünschen übrig und bezüglich der rhythmischen Präzision ging es einmal nahe am Umwerfen her. Man brachte fast ausschließlich Musik des 17. Jahrhunderts, nur am Schlusse eine Es-Dur-Sinfonie von Karl Stamitz dem Jüngeren, die einen aus der Langweiligkeit jener herausriß und allen Musikdirektoren empfohlen sei. Sie ist als Werk der Mannheimer Schule noch dreisätzig, ohne das erst in der Wiener Schule hineingeratene Menuett, sonst aber völlig haydnmozartisch. In künstlerischer Aufführung würde sie ungemein fesseln. Die anderen Instrumentalwerke waren zwei Intraden von H. L. Hassler (1601) und eine Suite in D-Moll von J. C. F. Fischer (1695). Dazu kamen Vokalwerke mit Streichorchesterbegleitung: der 100. Psalm von N. Bruhns, einem Schüler Buxtehudes, ferner Lieder von G. Neumark, A. Krieger und Ph. H. Erlebach, alles von Georg A. Walter gesungen. Der berühmt gewordene Sänger enttäuschte; sein Ton war trocken, seine Koloratur ungeläufig, hart und zerhackt. Hier rächte sich die in Berlin um sich greifende Unsitte, Koloraturen zur Erzielung größerer Deutlichkeit stakkato zu singen. Sie wurde von Siegfried Ochs, der selber im Gesange kein Fachmann ist, für seinen

nunmehr entschlafenen Philharmonischen Chor erfunden und steckte dann auch die Singakademie an. Die Wirkung ist im Chore schauerlich: wenn da die Tenöre und Bässe solche Stakkatokoloraturen sangen, klang es wie diabolisches Hohnlachen. In Berlin macht aber jeder Blödsinn Schule. Also auch Herr Walter scheint zu ihr zu gehören; jedoch waren sein spezifischer Vortrag und seine exemplarische Aussprache höchst bewundernswert. Der Bruhnssche Psalm ist ein langstieliges Machwerk in vier Teilen, nach denen dann zum Ueberflusse der erste mit seinem öden Koloraturengespinnste noch einmal kommt. Von den Liedern mochte allenfalls das Neumarksche (Bittlied, 1657, im Choralstile) passieren.

Am Abend des Budapester Streichquartettes der Herren Hauser, Pogany, Ipolyi und Son war man in einer ganz anderen Welt: dort leuchtete die trübe Fackel des Wiener Musikbolschewismus. Ein Neuester, namens Bartok, hielt sie hoch: Streichquartett Op. 7, in einem Satze, Tonart undefinierbar. Unser Paul Ertel, selber ausgesprochener Fortschrittskomponist, schrieb darüber: „Man soll gewiß den Fortschritt in der Harmonik mit Freuden begrüßen, aber es gibt da auch eine Grenze, die z. B. durch die Natur des ausführenden Instrumentes selber gezogen wird. Eine Musik, bei der es eben gleichgültig ist, ob zu A-Moll zur selben Zeit B-Moll oder G-Moll gespielt wird, eignet sich nicht für ein Streichquartett, und es ist kein Gegenbeweis, daß die vier Herren aus Pest sich bei diesen wimmernden Dauermißklängen keinerlei Intonationssünden schuldig machten. Das spricht nur für ihre ungewöhnliche Künstlerschaft." Letztere kam aber noch ganz anders in einem vorangegangenen Quartette Mozarts zur Geltung. Hier merkte man, daß die Künstler für eine solche Feinkunst wahrhaft prädisponiert waren. Bartoks Opus 7 ist aber kein Quartett, sondern eine Sudelei für vier Streichinstrumente, kein Kunstwerk, sondern das Exsudat eines talentlosen Kopfes, der weder musikalische Ideen noch die Fähigkeit hat, solche in einer gebildeten Tonsprache auszudrücken.

AUS KOPENHAGEN

Von Dr. Will Behrend

Nur beschämt kann man von der Oper Kopenhagens sprechen. Ihr Repertoire ist so beschränkt wie nur möglich. „Faust", „Eugen Onegin", „Die Komedianten" (von Enna), „Cavalleria" u. dgl. Werken sind Hauptbestandteile desselben. Große Opern, wie die Wagnerschen, sind einstweilen ganz verschwunden, als Bereicherung ist nur die Wiederaufnahme von — „Mignon" zu buchen! Und trotzdem, oder vielmehr eben deshalb, konnte die Oper sich einer fast beispiellosen Zuströmung des Publikums erfreuen, so daß gewöhnlich für ausverkaufte Häuser gesungen wurde. — Weshalb die Verwunderung des dänischen Freundes, des Herrn Bruno Schraders (in seinem letzten Berliner Brief), über die vollen Häuser in Berlin eben meine Verwunderung hervorrufen mußte!

In den Konzertsälen sah es weniger erfreulich aus. Nur ein Erfolg von Bedeutung ist zu notieren, und zwar ein ganz glänzender; nämlich der von Herrn Mattia Battistini. Durch seinen allbekannten Namen und eine sehr geschickte Reklame im voraus geholfen, konnte er für drei übervolle Häuser singen und wurde mit ganz südländischer Begeisterung vom Publikum, teilweise auch von der Presse, gehuldigt. „Italienerbegeisterung" liegt nun einmal den Kopenhagenern von altersher im Blut. Kühleren Köpfen konnte es nicht entgehen, daß Herr Battestini zwar ein famoser Techniker ist und die Reste einer wahrscheinlich prachtvoll gewesenen Stimme überlegen beherrscht, daß er aber ein recht ärmliches und einförmiges Repertoire singt und daß er nicht, oder nicht mehr, der Künstler ist, der es vermag, diese alten abgeleierten Sachen lebendig und abwechselnd zu machen. Wie das äußere Auftreten des alten Sängers — die weißen Glacéhandschuhe, die gerührt und bewegt zum Herzen gedrückt werden, das Monokel usw. — schon als aus einer vergangenen Zeit anmutet, so zeigen auch schlau aufs Publikum berechnete Züge des Vortrags auf die echte, alte und gute Italienerperiode zurück. Insoweit waren diese Abende von einem gewissen historischen Interesse und Zeugnis davon, daß sich das breite Publikum gar wenig ändert, es mag in der Welt geschehen was will!

Mehr künstlerische Ausbeute hatte man sicherlich von anderen Konzerten, diese wurden aber im ganzen vom Publikum weniger beachtet. Als Nieten zeigten sich zwar die von der Vorreklame hochgebrachten Herrn Gaspar Santo, Tenorist aus Budapest und Victor Benhaus, Pianist aus Amerika. Selbst aber berühmte und hier schon geschätzte Künstler, wie B. Hübermann, F. Vecsey und Edwin Fischer konnten nicht für volle Säle spielen. Der letztgenannte gab so vor einem viel zu kleinem Publikum einen sehr wertvollen Bach-Abend, mit u. a. drei Konzerten (für 2 Klaviere und für Klavier und 2 Flöten) mit Streichorchester, und zeigte sich wieder ebenso genial als Pianist wie tüchtig als Leiter. Und doch wurde einem bei diesem Besuch Fischers der pädagogische Zeigefinger, der hie und da in der deutschen Presse warnend gegen ihn gehoben worden ist, nicht ganz unerklärlich. Mag bloß nicht allzu schnell seine bisherige schöne Unmittelbarkeit sich flüchten und seine begeisterte Energie ins forcierte und allzu „selbständige" umsetzen! Es wäre um diese große und nicht gewöhnliche Begabung schade! Ob der Altmeister Bach z. B. immer mit gütigem Kopfnicken die bisweilen gehetzten Tempi seine braven Allegros angehört hätte, ist wohl eine Frage.

Sehr gewürdigt — leider aber auch ohne allzu vielen Andrang des Publikums — wurden die Quartettensembles Fitzners und der Budapester, die alle beide ein dänisches Werk aus Höflichkeit aufs Programm setzten. Die ersten ein Quartett von Emborg, die letzten eins von Ludolf Nielsen, unbedingt das bedeutendere der beiden.

Die großen Musikvereine haben noch nicht angefangen, und auf dem vokalen Gebiet ist neben Battestini nur eine Begebenheit und glücklicherweise eine edlere und künstlerisch höher stehende Leistung zu notieren, nämlich das Auftreten des „Thomaner-Chors unter Karl Straube (und mit Beistand des vortrefflichen Orgelmeisters Reimanns). Zu diesen drei wunderschönen Abenden in der großen Hauptkirche Kopenhagens, der „Frauenkirche", fand sich jedesmal ein alle Plätze füllendes Publikum ein — wodurch dies Kopenhagener Publikum, oder doch ein großer Teil davon, wieder ein ehrenvolles Zeugnis für sich ablegte.

AUS WIEN

Von Dr. H. R. Fleischmann

Zwei glanzvolle Musikfeste als Ausklang und Vorspiel. Mit den mächtigen „Meisteraufführungen Wiener Musik" hat die Wiener Musiksaison 1919/20, spät im Hochsommer, ihren Abschluß gefunden, mit einem gewaltigen „Mahler-Zyklus" hat die Musiksaison 1920/21 in den ersten Herbsttagen ihren Anfang genommen. Beide Veranstaltungen einander ähnlich durch ein breites und tiefes Ausschöpfen aller künstlerischen Energien und volle Konzentration mit dem Schwerpunkt der künstlerischen Tat sowie — äußerlich — durch absichtliche Vermeidung der Bezeichnung „Musikfest", während der festliche Charakter dieser wochenlang dauernden Veranstaltungen lediglich in der über den Durchschnitt sich erhebenden Qualität der Leistungen zum Ausdruck gelangen sollte.

Letzteres Moment unterschied daher den Wiener Mahler-Zyklus nach außen hin von dem kurz vorher stattgefundenen und unbewußt zu Vergleichen anregenden Amsterdamer Mahler-Feste, das an strahlender festlicher Aufmachung, inmitten eines durch Reichtum und Segen glücklich gewordenen Landes, aber nicht durch den Wärmegrad andachtsvoller Weihe den Mahler-Zyklus der tragisch niedergebrochenen Donaustadt übertreffen mußte. Dort Willem Mengelberg, hier Oskar Fried, die, als treue Palladine das künstlerische Erbe Gustav Mahlers hütend, mit zähem Aufgebote bezwingender Willensstärke das Schaffen des von ihnen mit abgöttischer Verehrung geliebten und mit wunderbarem Erfassen verstandenen Meisters zum vollen Erklingen brachten. Die beiden Mahlerfeste doch nur wieder eigentlich als triumphale Höhepunkte eines Jahre hindurch mit größter Hingabe und stärkstem Miterleben gepflegten Mahler-Kultus, der in Holland wie am Donaustrande heimisch ist, verstanden und auf Grund einer ununterbrochenen Heranziehung der Massen zum liebevollen Verständnisse von Mahlers Geist möglich.

Worin liegt, was begründet diese ins Schwärmerische gehende Vorliebe des Publikums für alle Werke Gustav Mahlers? Die zur Folge hat, daß nicht nur der Mahler-Zyklus gänzlich ausverkauft ist, sondern daß, um den Mahler-Durst der Wiener zu löschen, auch schon Wiederholungen desselben angesetzt werden mußten? Wohl in erster Linie darin, daß wohl kein Komponist unserer Zeit den Geschmack seiner Zuhörerschaft durch seine aufwühlende Leidenschaft, durch sein quälendes Gottsuchen, durch sein heroisches Ringen nach Höhe und wiederum durch das mitleidsvolle Herabsteigen in die Tiefen der Volksseele eher getroffen hat, als es gerade bei Mahler der Fall war. Die Musik als rückhaltslose Beichte, die denen, die sie lieben, die geheimsten Gedanken derjenigen offenbart, welche sie ebenfalls lieben: wir finden sie in erster Linie bei Gustav Mahler, der sich mit seinem Schaffen als getreuer Interpret des Gewissens unserer Zeit präsentiert. Dabei ist bezeichnend, daß gerade die durch den Ausgang des Weltkrieges an ihren früheren Idealen vielfach irre gewordene Jugend den Mahlerschen Schöpfungen eine vom reinsten Feuer genährte, überschwänglich lodernde Begeisterung entgegenbringt, die bei den einen sogar zur platten, wenn auch erfolglosen Nachahmung, bei allen aber zur unbedingten Gefolgschaft geführt hat. Die Tragik seines Schicksals will es hierbei, daß sich jetzt erfüllt, was Mahler in wehmütiger Vorausahnung vorhergesagt hatte: daß seine bei Lebzeiten unverstandenen, selbst von berufener Seite mit dem kränkenden Makel des Übertriebenen und Trivialen belegten Tonschöpfungen erst nach seinem frühzeitigen Tode zur vollen Geltung und Auswirkung kommen würden. Konnte eine Prophezeiung schneller, stärker und sicherer in Erfüllung gehen als die Gustav Mahlers, bei dem jetzt nur die andere Gefahr unbedingt vermieden werden muß, daß seine von dem köstlichen Juwel des Idealismus durchleuchteten Werke zu geschäftlichen Zwecken ausgeschrotet werden?

Oskar Fried brachte sämtliche Symphonien Mahlers mit Ausnahme seiner Achten, die wegen des geforderten großen Apparates und der besonderen Vorbereitungen zu einem späteren Termine dieser Saison aufgeführt werden soll, zur Wiedergabe; ferner das Lied von der Erde, die Wunderhorn-Lieder, Kindertotenlieder, Lieder eines fahrenden Gesellen. Der Zyklus wurde von dem „Komitee zur Förderung symphonischer Musik in Wien" veranstaltet und bezweckte, rein praktisch genommen, die mißliche finanzielle Lage, in welche das Wiener Symphonie-Orchester durch den Niederbruch der einstigen Haupt- und Residenzstadt geraten war, durch die Erschließung neuer ergiebiger Einnahmsquellen zu verbessern. Bedeutete der Bestand dieses Symphonieorchesters an und für sich einen traurigen Notbehelf, da dieser Körper aus den vor dem Kriege noch selbständig gewesenen Tonkünstler- und Konzertvereinsorchester zusammengelegt worden war.

Man konnte mit Fug und Recht darauf gespannt sein, wie Oskar Fried seinen Mahler ausdeuten würde. Gilt doch Fried als einer unserer fortschrittlichsten Dirigenten, im besonderen aber als der richtige Mahler-Interpret, der in der Schule Mahlers selbst noch gewesen und in eifrigem Umgange mit dem Meister Winke und Fingerzeige zur Aufführung der Werke noch von ihm selbst erhalten hatte. Was seine Mahler-Auffassung selbst anbelangt, so kennzeichnet sich dieselbe durch Vermeidung alles gerade bei Mahler leicht zu Übertreibungen Anlaß gebenden rein Gefühlsmäßigen und Sentimentalen; statt dessen bot Fried in sich gefestigte, kraftvolle, gerade durch ihre allem Süßlichen abholde Herbheit wahrhaft erbauende Tongemälde, die uns Mahler in ganz eigenartiger Beleuchtung zum Bewußtsein brachten. Daß es hierbei Fried gelungen ist, mit einer durch den finanziellen Zweck gebotenen Mindestzahl von Orchester- und Chorproben derart vollendete Leistungen zu erreichen, verdient tatsächlich Bewunderung und wird nur durch eine bis ins Einzelne gehende, jahrelange Vertrautheit mit dem Schaffen Gustav Mahlers erklärlich.

Bei dieser Gelegenheit sei auch kurz des in den Chorsymphonien Mahlers mitwirkenden Philharmonischen Chores gedacht, der nach dem Abgange seines bisherigen Dirigenten, Franz Schrekers, nach Berlin, einer neuen noch ganz ungewissen Ära entgegengeht. Durch ein jahrzehntelang währendes inniges Zusammengehen zwischen Führer und Geführten war der Philharmonische Chor gerade für Aufführungen moderner Werke zu einer Größe und Bedeutung herangewachsen, die man in Wien dringend benötigt und nicht wieder gerne missen möchte. Auch der zweite Dirigent des Chores, der begabte Komponist Joseph Rosenstock, aus der so fruchtbaren Schreker-Schule hervorgegangen, verläßt dieser Tage Wien, um einen Lehrposten an der von seinem ehemaligen Lehrer nunmehr geleiteten Akademischen Hochschule anzutreten. Möge es dem leistungsfähigen Chore vergönnt sein, unter der Stabführung des zur Leitung berufenen Bruno Walter neue Lorbeeren zu erringen . . .

Der Wiener Konzertbetrieb scheint in diesem Jahre ungeahnte Riesendimensionen annehmen zu wollen. Wenigstens deuten darauf die zahlreichen Konzertdirektionen hin, die es hier nicht nur von früher her gab, sondern die in letzter Zeit ganz neu hinzugekommen sind. Ich zähle deren jetzt nicht weniger als zehn, und zwar Wiener Konzerthaus-Gesellschaft, Albert Guttmann, Ika, Gesellschaft der Musikfreunde, Hugo Heller, Benno Lie, Georg Kugel, Stiaßni, Krieg und Winkler. Das künstlerische Endergebnis dieses Konzertwinters wird am besten erweisen, ob es sich bei dieser imponierenden Menge wirklich auch um ebenso viele aufbauende Werte für Kunst und Künstler handelt, worauf es im Grunde genommen allein ankommt, oder ob hier lediglich eine unnötige, bloß vom Standpunkte kaufmännischen Gewinnes geleitete Zersplitterung der eigentlich in Betracht kommenden Kräfte vorliegt. Die beiden Hauptcharakteristika, die sich bereits jetzt sowohl aus dem Gebotenen wie aus den Verlautbarungen und Programmen der Theater- und Konzertdirektionen genau erkennen lassen, sind im Wiener Musikleben: Ententismus und Modernismus. Ersteres in dem Sinne verstanden, daß, unter gewollter Beiseitesetzung alles nationalen Selbstbewußtseins, das offenbare Bestreben vorliegt, sensationsbringende Künstler der Ententeländer, schaffende wie nachschaffende, solche, die dem Wiener Publikum noch aus der Vorkriegszeit geläufig sind und andererseits neue Stars, die sich in unserer durch Gesinnungs-

losigkeit ausgezeichneten Stadt im Nu oft bis zur Raserei gesteigerte, für den berufsmäßig kühlen Beobachter ganz unbegreifliche Sympathien erworben haben. Die Entente triumphiert . . .

Das zweite Kennzeichen des Wiener Musiklebens ist die starke Betonung der Moderne. Seit Jahren bereitet sich vor, was wir jetzt in seiner ganzen Auswirkung und Bedeutung miterleben: Wien als Brennpunkt fortschrittlichster Musik, der Siedekessel stärkster Wallungen der Moderne, der Schmelzofen glühendsten Neutönertums, der Sammelplatz aller derer, die sich um die Fahne des musikalischen Bolschewismus, Futurismus, Kubismus, Expressionismus oder wie man die jüngsten Richtungen nennen und unterscheiden mag, scharen. Zwar haben wir einen ausgesprochenen Führer, Franz Schreker, an Berlin verloren, die triebkräftigen Keime jedoch, die namentlich Schönberg und Schreker mit ihrem rastlosen, durch keinen Rückschlag an ihrer historischen Mission beirrten Wirken in den aufnahmsfähigen Boden Wiens gelegt haben, entwickelten sich in rapidem Wachstum selbständig weiter und zeitigten bereits eine durchaus selbständige und selbstbewußte, von dem Boden Wiens nicht zu abstrahierende, dem Schaffenden und Genießenden in gleicher Weise erwünschte Kultur fortschrittlicher Musikpflege. So wäre noch vor wenigen Jahren, ja selbst während der Kriegszeit, undenkbar gewesen, was sich jüngst in Wien bereits wiederholt schon ereignet hat: daß Beethoven-Konzerte mit hervorragenden Solisten und einem erlesenen, an Popularität keinen Wunsch unberücksichtigt lassenden Programme keine entsprechende Besucherzahl mehr aufweisen, während moderne Konzerte volle Säle füllen und bei Publikum und Presse einem überwiegend stärkeren Interesse begegnen. Die Einstellung des Musikpublikums, das einer ganz anders gearteten Generation anzugehören scheint, ist eine geänderte geworden. Der verklärte, goldig schimmernde Abglanz, der von dem Edelmetall der klassischen Kunst ausgegangen ist, flüchtet sich vor dem berauschenden Lichtmeere der blutroten und grünlich violetten Strahlen der modernen Farbentönung, von der er einen verblassenden Eindruck empfängt . . .

Beispiele. Für die erste Gruppe, den Ententismus, vor allem der stimmgewaltige phänomenale Tenorist Michele Fleta, der in dem hier einsetzenden Wettrennen der Solisten um die Palme des Erfolges und den Gipfel der Popularität bisher zweifellos den Sieg davon getragen hat. Fleta ist eigentlich Spanier (Saragossa), kann jedoch kraft seiner in Italien genossenen Erziehung und daselbst gefundenen Wirkungsstätte ohne weiteres als Italiener angesehen werden. Mächtige, dabei auf das Feinste timbrierte, im Lyrischen und Dramatischen in gleicher Weise vollendete, von echtem Gefühl getragene Stimme; seine sympathischeste Eigenschaft: eine unaufdringliche, jedem selbstbewußten Sich-Geltung-Verschaffen scheu ausweichende, verhaltene und sich bescheidende Art. Wien ist das erste Debut des kaum Dreiundzwanzigjährigen. Die musikalische Welt dürfte sich dieses lockenden, durch den Zauberglanz seiner Stimme bestrickenden Singvogel kaum lange entgehen lassen, so daß dem Sänger eine Caruso-Laufbahn winkt... Neben und nach Fleta erscheint Sigismondo Saleschi, ein neuer, hervorragender italienischer Bariton, auf dem Wiener Konzertpodium. Aus Frankreich hingegen kommt, für beide von mir oben gegebenen Richtungen unseres Musiklebens maßgebend, zum erstenmal nach Wien der Führer der französischen Moderne, Maurice Ravel, der sich dem Wiener Musikpublikum als Komponist und Dirigent mit je einem Orchester- und Kammermusikkonzerte vorstellen wird.

Noch ein Wort über unsere Operntheater, die Staatsoper und die Volksoper. Beide sind gegenwärtig ohne die führende Hand ihrer Direktoren, denn sowohl Felix Weingartner als auch Richard Strauß weilen — seien wir offen — der allmächtigen Valuta wegen in Südamerika, wo ihnen und der deutschen Kunst Triumphe gefeiert werden. Sowohl Staats- wie auch Volksoper befinden sich der schwierigsten finanziellen Situation gegenüber, aus der sie sich vergebens herausbemühen. Schwerer lastet die Geldnot noch auf der Volksoper, die durch das kaum einjährige Regime Weingartners finanziell derart ruiniert wurde, daß es noch in dem letzten Moment überhaupt zweifelhaft erschien, ob dieselbe heuer eröffnen würde. Die zwei oben schon wiederholt erwähnten Merkmale: Ententismus und Modernismus unseres Musiklebens, gelten auch für sie. Die Volksoper bringt zunächst die Puccinische Oper „La Rondine" zur deutschen Uraufführung, der später zwei Ballette des aus dem Schönbergkreise stammenden Neutöners Egon Wellesz mit der russischen Tänzerin Ellen Tels in der Hauptrolle folgen werden. Die Staatsoper kündigt als Neuheiten „Die tote Stadt" von Erich W. Korngold, „Die Kohlhaymerin" von Julius Bittner und 3 Einakter von Giacomo Puccini an, worüber seinerzeit ausführlich berichtet werden wird . . .

Überblicken wir nochmals das Gesagte. Es hebt den Vorhang vor einer Fülle musikalischer Ereignisse, die uns in Theater und Konzert erwarten. Die eben begonnene Musiksaison wird sich in wichtigen Belangen von ihren früheren Vorgängerinnen unterscheiden: wir werden Gelegenheit haben, nicht nur Neues unserer eigenen heimischen Tondichter zu hören, sondern auch repräsentative Männer des ehemals feindlichen Auslandes bei uns zu sehen. Uns vor jeder Selbstübereinschätzung sorgsam hütend, werden wir hinhorchen und lernen können, welche Wegesstrecke musikalischer Entwicklung außerdeutsche Länder in der Zeit gegenseitiger Abgeschlossenheit zurückgelegt haben, wie weit hier Männer der Tat altbefahrene Bahnen verlassen haben und in musikalisches Neuland vorgedrungen sind. Vielleicht ergibt sich hier ein Gemeinsames, das uns auf so vielen anderen Gebieten abhanden gekommen ist und abgebrochene Brücken wieder aufs neue von Ufer zu Ufer schlägt...

* * *

Rundschau

OPER

DANZIG Die diesjährige Spielzeit unserer Oper steht wieder unter dem ungünstigen Einfluß ungeeigneter Engagements für wesentliche Fächer, insbesondere bedeutet der neue lyrische Tenor eine bittere Enttäuschung. Was das für den ganzen Spielplan bedeutet, kann man sich denken. Mit dem neuen Leiter der Oper, Kapellmeister Selberg, ist unverkennbar gegen früher etwas mehr Initiative bei uns eingezogen. Die Tannhäuser-Aufführung bedeutete jedenfalls eine achtbare Leistung, musikalisch unbefriedigend dagegen ist die „Zauberflöte" herausgebracht worden. Die Aufgabe des Dirigenten ist freilich nicht leicht, da sich eingefleischte Nachlässigkeiten nicht von heut auf morgen ausrotten lassen. Die erste bemerkenswertere Leistung waren „Die toten Augen" von d'Albert unter der Leitung von Emil Driesen. Insbesondere Hildegard Baumann als „Myrtocle" war ganz ausgezeichnet. Ueber die anderen Mitglieder des Ensembles wird zu berichten sein, wenn mehr Material vorliegt.

Hugo Socnik

DRESDEN Von den letzten Neuaufführungen der Staatsoper hat sich eigentlich nur Gräners „Schirin und Gertraude" länger gehalten, während Falls „Goldener Vogel" für die Kasse sich absolut nicht als „goldener Vogel" bewährte und daher bald verschwand. Siegfried Wagners „Sonnenflammen" sind gerade jetzt nach drei Vorstellungen im Verschwinden begriffen; woran der undeutliche Text die Schuld trägt, denn musikalisch ist manches Schöne, besonders im zweiten Akt, zu finden, ohne allerdings Neuland zu sein. Wie man hört, soll „Der Fremde" von Kaun neu einstudiert werden. Ein Gewinn für unsere Oper ist die Verpflichtung des Heldentenors Taucher, obwohl wir auch sonst uns eines reichen Tenorsegens erfreuen können. Der Generalmusikdirektor fehlt leider immer noch, und die Frage der Ballettleitung, die man gern der Mary Wigman übertragen hätte, was aber vom Ministerium nicht genehmigt wurde, ist auch noch offen. — Zum Schluß sei erwähnt, daß sich schon jetzt das 100jährige „Freischütz"-Jubiläum Juni 1921 bemerkbar macht, indem die Ouverture für sich allein bereits ihr Jubiläum feierte. Der hiesige Musikgelehrte Prof. O. Schmid hat herausbekommen, daß Weber die Ouverture allein bereits am 8. Oktober 1820 in Kopenhagen zur Uraufführung brachte, weshalb Lindner mit den Philharmonikern dieser Tatsache durch eine Erinnerungsaufführung gedachte.

Dr. Kurt Kreiser

KIEL Das unter Leitung des Königlichen Musikdirektors Dr. Mayer-Reinach stehende Konservatorium der Musik in Kiel hat im Studienjahr 1919/20 wiederum außerordentliche Erfolge erzielt. Das Institut wurde von 1367 Studierenden und Schülern bei 83 Lehrkräften besucht. Interne Uebungsabende fanden 42, öffentliche Konzerte und Aufführungen 25 statt. Als wichtigstes Ereignis dürfte die am 9. Mai stattgehabte Opernaufführung im Stadttheater anzusehen sein, bei der unter Leitung des Studiendirektors der I. Akt aus Webers „Euryanthe", der III. Akt aus Gounods „Margarethe" und der II. Akt aus Bizets „Carmen" zur Aufführung kam. Alle Mitwirkende, Solisten, Chor und Orchester waren Studierende der Anstalt; für die seit einem Jahr bestehende, dem Institut angegliederte „städtisch unterstützte Orchesterschule" bedeutete diese Leistung den Höhepunkt ihrer bisherigen Entwicklung. Die Orchesterschule wirkte übrigens bei 8 weiteren großen Prüfungskonzerten mit, von denen besonderes Interesse dem dritten mit dem Titel „Mozart und Mannheim" entgegengebracht wurde. Studiendirektor Dr. Albert Mayer-Reinach hielt zunächst einen einleitenden Vortrag und dirigierte dann die D-Dur-Sinfonie von Stamitz (La melodia germanica Nr. 1), die Ouvertüre zu Holzbauers „Günther von Schwarzburg" und die Pariser Sinfonie Mozarts. Außerdem gelangte die in Mannheim für den Sänger Raaff geschriebene Arie Mozarts „So al labbro mio" mit Orchesterbegleitung zur Aufführung.

STUTTGART Eine hübsch verlaufene Wildschützaufführung leitete die neue Spielzeit ein, ihr folgte der nach besonderen Angaben des Spielleiters Dr. Erhardt inszenierte Fidelio, bei dem gute Ideen verwertet waren, aber im einzelnen sich auch Erzwungenes zeigte. Auch Carmen erhielt eine neue Einkleidung, was von entschiedenem Vorteil für die häufig gegebene Oper war. Ludmilla Dostal als Vertreterin der Titelrolle benahm sich auffallend ungeschickt, verkünstelt und berechnend. Jeder Schritt Pose. Offenbar liegt ihr diese Rolle nicht, denn wir haben schon Besseres von ihr gesehen. Ein Gastspiel der Frau Cahier als Carmen überraschte auch nicht gerade durch Eigenheit der Auffassung, aber die Künstlerin bediente sich doch wenigstens natürlicher und gut wirkender darstellerischer Mittel. Dazu kam eine musikalische Ausführung ungewöhnlich schöner Art. Als natürliche Erscheinung erwähne ich aber doch das Verblassen einzelner Töne (in der Altlage) bei Frau Cahier, dem bemerklich, der sich an früheres Auftreten der Sängerin erinnerte.

Die große Tat der Spielzeit war der Palestrina. Alles in allem eine Tat, die den künstlerischen Kräften unserer Oper zur hohen Ehre gereichte. Packend der lebhaft bewegte II. Akt, weil sinnvoll und anschaulich gruppiert, ergreifend das Schlußbild in seiner Einfachheit und nur verfehlt, wenigstens teilweise, der I. Akt, dessen Geistererscheinungen zum plumpen Effekt wurden. Pankoks Inszenierung verrät den geschulten Blick des Malers und den Geschmack des Bildners. Eine gewisse Nachgiebigkeit gegenüber den Forderungen des Theaters läßt sich aber auch bei strengen künstlerischen Grundsätzen denken, Pankok beharrt zu sehr auf seinem ein wenig theaterfremden Standpunkt, so daß im Zuschauer bei aller Bewunderung immer noch ein kleiner Rest von schwer auf den Begriff zu bringender Unbefriedigung zurückbleibt.

Den Palestrina sang Rudolf Ritter. Sein schönes Mezzavoce ließ ihn für diese Rolle ganz besonders geeignet erscheinen. Kardinal Borromeo war Wilhelm Faßbinder, der dem Anschein nach eine vorteilhaft verwendbare Kraft unseres Theaters werden kann. Der Schliff des Darstellers fehlt ihm bis jetzt noch. Fritz Busch hatte sich mit der ihm eigenen, bei Werken verschiedensten Stils bei ihm sich zeigenden Energie mit der Partitur befaßt und den Bewunderern des Palestrina die Klangwelt Hans Pfitzners erschlossen. Der Komponist dirigierte die zweite Aufführung. Der Erfolg war sehr stark.

Ueber das fernere Schicksal unserer Oper sind wir noch im ungewissen, solange die Finanzierungsfrage nicht gelöst ist. Der Staat hat ein eigenes Gesetz geschaffen, um die Stadt zum Beitrag von Millionenzuschüssen zu verpflichten. Die Stadt wird dadurch nur noch trotziger. Wie soll man aus der Klemme kommen? Theaterbund — Genossenschaftstheater — Verpachtung?

Auch die Angestelltenverhältnisse der Orchestermitglieder sind noch nicht geordnet. Hoffentlich kann ich im nächsten Bericht Erfreulicheres mitteilen. Gott erleuchte den Landtag, der mit den uns so nahe angehenden Fragen sich zu befassen haben wird.

Alexander Eisemann

KONZERT

DANZIG Was Danzig seit Georg Schumanns Zeiten nicht mehr besessen hat, regelmäßige, wohlvorbereitete große Sinfoniekonzerte, ist uns jetzt wieder durch die neue „Philharmonische Gesellschaft" gegeben. Das erste Konzert, in dem die IV. Sinfonie von Brahms zur Erstaufführung für Danzig gelangte, bewies unzweideutig, daß der Dirigent dieser Konzerte, Henry Prins, ein Musiker von ganz hervorragenden Fähigkeiten, ein geborener Kapellmeister ist. Das Stadttheaterorchester war kaum wiederzuerkennen, mit solcher Begeisterung wurde unter Leitung von Prins musiziert und mit solchem Verständnis. Prins hat es nicht leicht gehabt in Danzig, und bis zuletzt hat es nicht an Versuchen gefehlt, das Vertrauen zu ihm bei Orchester und Publikum zu untergraben. Der außerordentliche Erfolg dieses Konzertes bedeutet nicht allein für ihn eine große künstlerische Genugtuung, sondern auch für das Musikleben unserer Stadt den Anbruch einer neuen Blütezeit, lag doch die wirklich konzertmäßige Pflege der sinfonischen Musik bisher hier völlig im Argen, so daß selbst nur notdürftig vorbereitete Aufführungen gläubig als vollwertige Leistungen hingenommen wurden. Als Solist des Konzertes zeigte sich Emanuel Feuermann als Cellist von un-

gewöhnlicher Begabung mit edlem Vortrage und glänzender Technik. Die volle Abklärung seines Spieles ist nur eine Frage der Zeit. Sonst macht sich eine immer stärkere, wenig erfreuliche Ueberhandnahme von Konzerten bemerkbar, in denen Bühnensterne sich an die Sensationslust des Publikums wenden. Eine Ausnahme davon machte Heinrich Knote, dessen Liedervorträge starke künstlerische Eindrücke hinterließen. In starkem Gegensatz zu den üblichen Programmen befand sich ein Liederabend des Danziger Konzertsängers Reinhold Koenenkamp, eines denkenden Künstlers, der die ausgetretenen Pfade mit Erfolg zu meiden weiß. Von auswärtigen Instrumentalisten kamen der etwas monotone Adolf Watermann (Klavier), der temperamentvolle Geiger Thornberg und die technisch blendende aber musikalisch kühle Geigerin Ibolyka Gyarfas. Hugo Socnik

DRESDEN Schon im Sommer warf bereits die neue Konzertzeit 1920/21 ihre Strahlen voraus. Ende August gab Saks Prager Philharmonisches Orchester auf seiner Propagandareise tschechischer Musik in Dresden zwei Konzerte. Man erfreute sich an dem echt böhmischen, saftigen Streicherklang, weniger aber an den Bläsern. Neues lernte man, mit Ausnahme einer stimmungsvollen Idylle „Am Abend" von Fibich, nicht kennen. Unser Dresdner Tonsetzer Paul Büttner brachte um diese Zeit mit seinen Arbeiterchören einen seiner neuen Chöre mit Orchester: „Ritt zur Freiheit" zur Uraufführung, der in seiner rhythmischen und instrumentalen Charakteristik als großer Wurf anzusprechen ist. Johann Strauß, der Neffe des Wiener Walzerkönigs, welcher das geniale Walzererbe auch in der heutigen Zeit der Trott-Tänze getreu hütet, hat in Dresden eine so große Gefolgschaft im Publikum, daß er sich gleich für den ganzen Winter hier niederließ, um allwöchentlich Konzerte zu geben. Violin-, Klavier-, Lieder- und Tanzabende gab es natürlich seit Saisonbeginn schon eine schwere Menge. Besonders auffallend waren darunter nur die der Altistin Signo Onégin, die zwei Monate (8 Wochen!) vorher ausverkauft waren, ferner drei Klavierabende Walter Rehbergs, des dritten Vertreters einer süddeutschen Virtuosenfamilie, deren Schulung bis auf Ignaz Moscheles als Lehrer zurückgeht. Walter Petzet, Pianist und Kritiker, feiert Beethovens 150. Geburtstag durch den Vortrag aller 32 Klaviersonaten des Meisters. Ueber die Schápira, Burmester und Manén und dem jungen Violinisten Weißgerber ist neues nicht zu berichten. Havemann, welcher in Berlin die erste Geigenlehrstelle, die Deutschland zu vergeben hat, übernahm, verabschiedete sich von den Dresdenern und seinem Streichquartett in einem Brahmsabend, allseitig herzlich gefeiert. Nicht uninteressant waren vornehme, neue Lieder des Müncheners Trunk, ebenso die von dem Baritonisten Consée im gleichen Konzert gesungenen Lieder von Wetz, die aber mehr für das Kabarett geschrieben scheinen. Der übliche Lieder-Uraufführungsabend von Mary Grasenick zeigte nicht gerade Werke, die auf Unsterblichkeit Anspruch hätten. Als Talentproben sind immerhin die Stücke von Henker, Baum und Vollmöller anzusehen. Mehr Eindruck machten die halb alten, halb modernen Lieder Roland Boquets und Dr. Felix Gottheeß. Letzterer, einst Schüler von Draeseke und Schützling von Schuch, hat sich wieder hier niedergelassen. Von den Tanzabenden, die schon wieder alle Sterne nach Dresden führten, wollen wir nur den einer Dresdenerin: Lovise Rönsch erwähnen, die voriges Jahr anfing und seitdem ganz auffallende Fortschritte gemacht hat, so daß die Kritik allgemein erstaunt war. Zur Pflege kammermusikalischer Blasmusik besitzen wir jetzt ein hervorragendes Quintett, zusammengesetzt aus den ersten Bläsern des Staatsorchesters: Amans (Flöte), König (Oboe), Richter (Klarinette), Knochenhauer (Fagott), Lindner (Horn); während eine Art instrumentales Collegium musicum, welches hier noch fehlt, vom „Volksliederchor" des Vereines für sächsische Volkskunde unter Leitung Bernhard Schneiders zu erstehen scheint. Russischen Zuständen, diesmal aber nicht im schlechtesten Sinne, scheint sich die Musikpflege allmählich zu nähern, indem sie nach und nach in die Hände der Berufsorganisationen (Gewerkschaften, Beamtenvereinigung u. a.) übergeht, wodurch dem einzelnen Konzertbesucher der Eintritt verbilligt wird, den ausführenden Künstlern aber das finanzielle Risiko abgenommen wird. Ein Ereignis größten Stiles war die schon gemeldete 20jährige Jubelfeier der „Volkssingakademie", die mit einer Aufführung von Mahlers VIII. Sinfonie (der gegen den Willen Mahlers sogenannten „Sinfonie der Tausend") begangen wurde. Staatskapellmeister Striegler und Dr. Heins Knöll, ebenfalls von der Oper, hatten sich in die mühevollen Vorbereitungen und in die Leitung geteilt. Strieglers unbedingte musikalische Sicherheit ist bekannt. Knöll aber, noch jung an Jahren, bisher hier unbekannt, verspricht nicht allein als Dirigent, sondern auch als Tonsetzer (Schüler von Schreker) noch Bedeutendes zu leisten. Anläßlich einer Privataufführung einiger seiner Werke konnte man sich von seinem hervorragenden Talent überzeugen. Dr. Kurt Kreiser

LEIPZIG Klavierabende. Der große Könner und kluge Musiker Leonid Kreutzer (Brahms-, Schumann- und Chopin-Abend) ist ein ziemlich robuster Typus der Leschetizky-Essipoff-Methode. Sein mehr zeichnerisch-plastisches als farbig-romantisches Spiel besticht durch große, klare Virtuosentechnik, runden schönen Konzertton, feine Pianoschattierungen, gesunde Auffassung; seine Schwächen sind die dieser Methode: stumpfes, hart geschlagenes Forte, schweres Armspiel, dünnes Passagenwesen. So ist er viel mehr Brahms- als Chopinspieler, der mehr sensible Seele, Grazie, Geist, Beweglichkeit und tonliche Feinheit verlangt. — Der junge Hannoveraner Walter Gieseking (Moderner Klavierabend) ist heute der glänzendste Anwalt für moderne, impressionistische Klaviermusik (Debussy, Ravel, Scott, Marx, Niemann). Hier vereinigen sich eine speziell auf diese Aufgaben zugeschnittene große und flüssige Technik, exquisiter, den leisesten Seelenregungen in delikatesten Pianoschattierungen gehorchender „Fühlton", feinmusikalische Auffassung, empfindlichstes „Klavierohr", vollendeter Geschmack und eine in Frankreich verlebte Jugend, um ihm, der freilich viel mehr als ein bloßer „Spezialist" für solche Klaviermusik ist, eine überragende Stellung in unserem pianistischen Nachwuchs zu sichern. — Der junge, in Wien bei Pollak und Sauer gebildete Lemberger Stefan Askenase ist ein feuriger polnischer Temperamentspieler und vorzüglicher Interpret der polnischen expressionistischen Moderne (Szymanowskis „Masken"), dem vielleicht der letzte technische Schliff und geistige Reife noch fehlen, und der sich in seiner frischen Tugend gern noch einmal im Affekt übernimmt, der aber zum Konzertpianisten glänzende Virtuosität, frische natürliche Auffassung und echten, singenden und tragenden Konzertton mitbringt. — Der junge Chilene Claudio Arrau, Martin Krauses Schüler, Liebling und robuster Typus seiner Schule, berührt durch Ernst, Bescheidenheit, gesunde herbe Kraft, Formsinn und schlichte deutsche Sachlichkeit überaus sympathisch. Aber seine große solide Technik ist ohne Eleganz und Grazie, seine Tongebung und Kantilene dick und unbiegsam, sein Forte hart geschlagen, sein Vortrag von nüchterner, poesieloser Klarheit und geringer eigener Persönlichkeit. — Der glänzend begabte junge Mecklenburger aus Teichmüllers Leip-

ziger Meisterschule, Hans Beltz, spielte leider am gleichen Abend; wir warten auf den zweiten. — Die nordisch zurückhaltende, ernste Persönlichkeit und die nordische Neigung zum Versonnenen, Träumerischen, Helldunklen, in sich Gekehrten paart sich im jungen Dänen Victor Schiöler mit der eleganten, lockeren und virtuosen technischen Art seines Lehrers Ignaz Friedman zu einem ungemein fesselnden und vornehmen pianistischen Porträt poetisch-romantischer Prägung. Dem Nordländer liegt Friedmans glänzender „Virtuosenschmiß" und geistreich-kapriziöse Persönlichkeit noch fern; dafür besitzt er aber schon alles, was ihn zu einem feinfühligen, poetischen Musiker-Virtuosen von echtem Klavierklangsinn und Formgefühl stempelt. — Der Leipziger Georg Zscherneck interessierte lediglich durch sein Programm: die etwa Thuillesche Art im Spiegel von Schumann und Brahms zeigenden romantischen Lobetanz-Variationen des Münchners H. K. Schmid und eine Leipziger Gruppe, aus der eine feingeformte geistreiche „Aphorisme" Karg-Elerts und eine etwa Chopins edlen Klaviersatz mit Liszts freier, poetisch-programmatischer Form einende schöne Romanze Schönherrs besondere Erwähnung verdienten. — Dem Holländer Adolf Waterman dagegen war man für Hugo Kauns pianistisch ungemein reizvoll und virtuos gemachte, im besten Sinn moderne Suite „Pierrot und Columbine" dankbar; ihm selbst für die Eleganz, Flüssigkeit und Lockerheit seines leichtgebauten Spieles „im kleinen Stil", für den unterhaltenden Ausdruck eines nervösen Temperamentes, für den romantischen Duft, die Weichheit und Beseelung seines reizvollen kleinen Tons, für sein entzückendes Stakkato, so sehr man auf der anderen Seite für Mozart innere Ruhe, delikate Phrasierung und rhythmische Festigung, für große Aufgaben physische Kraft, Sorgfalt und Klarheit in Technik und Pedalbehandlung noch gelegentlich vermissen durfte. — Der Deutsch-Ungar aus Dohnányis Meisterschule Eugen Linz hat sich in den letzten Jahren zu einem unserer vortrefflichsten jüngeren Beethovenspieler entwickelt. Er bringt dazu seines Lehrers Dohnányis kristallene technische Klarheit, Geistigkeit des Klaviertons, ernste Sachlichkeit und feine Gestaltung mit und tut aus Eigenem ein intimes romantisches Helldunkel dazu. Zum großen Beethovenspieler freilich fehlt noch die große, Metaphysischem und Transzendentalem innig verwandte Persönlichkeit. Walter Niemann

MEININGEN Die ehemalige Hofkapelle, jetzt Musikverein Meiningen, ist durch den Rücktritt des nach Bielefeld übergesiedelten Kapellmeisters Professor Piening vor eine neue Dirigentenwahl gestellt worden. Der Verwaltungsrat hatte aus den etwa 80 eingegangenen Bewerbungen nach langem Sichten 3 vorzugsweise ausgewählt und die betreffenden Herren zum Probedirigieren geladen. Kapellmeister Berdlitt-Bertoni aus Görlitz trat als erster mit der Brahmsschen I. Sinfonie im Mittelpunkt vor das Meininger brahmsverwöhnte Konzertpublikum und erntete zweifellos einen achtbaren Erfolg, indem er saubere Kleinarbeit leistete und an Hand einer gesunden Auffassung straffen Rhythmus gab. Der letzte Kontakt mit den Musikern wollte sich aber nicht recht einstellen. Anders bei dem jugendlichen Korrepetitor Peter Schmitz aus Köln, der schon seine Vortragsfolge mit Beethovens heiterer „Achter" und Regers unübertrefflich anreizender Ballettsuite, die hier in der Regerstadt beifällige Jubelstürme entfesselte, dankbarst gewählt hatte. Er erwarb sich die Sympathien der Musiker in so hohem Maße, daß diese zur Abstimmung schritten, bevor noch ein Niederschlag der öffentlichen Meinung über den dritten Dirigenten Erich Ochs aus Berlin, der zugleich seine hoch- und glücklich mit perlender Koloraturstimme begabte Frau Margret Ochs von der Breslauer Oper zum Gastspiel mitgebracht hatte, an die Oeffentlichkeit gelangt war. Erich Ochs wurde als die bedeutendste Erscheinung der drei von der maßgebenden Meininger Presse genannt, der die stärkste persönliche Linie aufweist und in den Augen des Orchesters deshalb sich kaum restlose Beliebtheit erringen konnte. Gleichzeitig stellte sich der vielseitige absolute Musiker als gewandter Solist auf der Violontenore vor und begleitete angepaßt seine Frau auf dem Klavier, die im wahrsten Sinne des Wortes von den Meiningern gefeiert wurde. Trotzdem entschieden sich die Musiker einstimmig für Peter Schmitz, in dem auch die Presse außergewöhnliches, musikalisches Temperament und ein intelligentes Erfassen feststellten. Jedenfalls hat die liebevolle Hingabe des jungen Musikers an die Kapelle den denkbar sympathischsten Eindruck gemacht. Fragt sich für die Zukunft nur, ob bei Neueinstudierungen komplizierter Natur die mangelnde Erfahrung, rein praktisch genommen, von den übrigen Vorzügen ersetzt wird, denn der Meininger Orchesterleiter hat neben der Dirigentenaufgabe auch noch andere Pflichten zu erfüllen. Wir werden an dieser Stelle hierüber Rechenschaft ablegen und zeitweilig den Stand der musikalischen Dinge in Meiningen beleuchten, das jetzt mehr denn je auf den Ausbau seiner weltberühmten Kunstinstitute bedacht sein muß, um nicht aus dem Gedächtnis der Außenwelt zu verschwinden. — Gegen die Art der Wahl, die streng genommen einer Bevormundung von Publikum und Presse gleichkam, wurde von dieser einmütig entschieden Protest erhoben. Es heißt darin, daß Orchestermitglieder unter sich nicht allein berechtigt sein können, in einer für Meiningens Zukunft so bedeutenden Frage zu entscheiden. Ihre Gesichtspunkte verdienten weitgehende Berücksichtigung. Da sie aber selbst stark interessiert sind, liegt Befangenheit vor, die jede objektive Beurteilung beeinträchtigen muß. Jedenfalls war es unklug, in dieser folgenschweren Angelegenheit eigenmächtig zu handeln. Man hofft, zum glücklichen Ausgang im Probejahr 1920/21. Rolf C. Cunz

OFFENBACH A. M. Die neugegründete „Offenbacher Konzertgesellschaft" veranstaltete am 27. Oktober 1920 ihr erstes Sinfoniekonzert. Unter Leitung des Darmstädter Theaterkapellmeisters Oskar von Pander spielte das Frankfurter Sinfonie-Orchester die IV. (romantische) Sinfonie von Bruckner und mit Leonid Kreutzer als Solist, das 1. Klavierkonzert D-Moll von Joh. Brahms. Die Aufführungen waren im wesentlichen gut, wenn auch das Ensemblespiel des neugegründeten Orchesters noch nicht einwandfrei ist. Willy Werner Göttig

STUTTGART Solisten die Menge. Ganz wie anderwärts, doch mag, die Größe der Stadt gerechnet, die Hast des öffentlichen Musikbetriebes noch schlimmer sein als in anderen Städten. Vieles muß ich übergehen, dabei nicht einmal nur solches, was kaum erwähnenswert erscheint. Die Gesangwelt stellte die meisten Vertreter und Vertreterinnen. Da war Frau Charles Cahier, die immer noch bezaubernde Eigenschaften besitzt, war die mustergültig fein ausgebildete Frau Svärdström und waren die Gesangsgrößen Louise Willer und Gertrude Förstel. Um diese gruppierten sich die stimmkräftige Zegers de Beyl (Alt), die geschmackvolle Frau van Lammen (mit Pfitzner), die begabte Margarete Specht u. a. Zur Verstärkung der Konkurrenz, wie ich vermute, veranstaltet sogar unser Theater Konzertabende. Ich kann auf Namensangaben verzichten. Von einheimischen Sängern trat der Bassist Hermann Conzelmann hervor, er muß noch des freieren Ausdruckes Herr werden, verrät aber vorzügliche stimmliche Eigenschaften. Eine Zukunft hat auch der intelligente Alfred Paulus (Baß). Von Geigern besuchten uns Willy

Burmester, bei dem man erfreulicherweise wieder eine ernstere, nicht nur die auf das porzellanmäßig Zierliche gerichtete Tendenz feststellen konnte, der Sarasateerbe Joan Manén und — ein weiter Abstand — die talentvolle Lina Daimer. Pauers Klavierabend machte mit der gedankenreichen Sonate von Jos. Haas bekannt, die auch einen sicheren Aufbau hat. Caroline Lankhaut spielte das Schumann-Konzert gut, aber nicht über den guten Durchschnitt hinausgehend, Lambrino, Pembaur, Friedberg (mit dem Trio) brauche ich nur zu nennen, um anzudeuten, welcher pianistischen Genüsse wir hier teilhaftig werden konnten. Kammermusik: Wendlings Quartett, die Brüder Fritz und Adolf Busch fanden wie immer begeisterten Zulauf. Von besonderem Interesse war der Pfitznerabend (mit dem Geiger Wendling und dem Cellisten Saal), dessen Höhepunkt der Vortrag des F-Dur-Trios von Pfitzner bildete.

Der Berliner Domchor sang diesmal im Konzertsaal, nicht in der Kirche. Hinreißend schön wurden alte Kirchenstücke vorgetragen. Unter Erich Band hatten wir eine höchst gediegene Messiasaufführung der Stuttgarter Chorvereinigung. Der Chor der katholischen Elisabethenkirche begeisterte sich und uns für Bruckners E-Moll-Messe, die in der Originalbesetzung mit Bläserorchester unter A. Enz gesungen wurde. Der lange bestehende Singverein wandelt sich jetzt in den Philharmonischen Chor um. Wir haben dieser Verschmelzung schon vor Jahren das Wort geredet. Freilich konnte sie nicht geschehen, ohne daß Eigeninteressen zurücktraten. Die Direktion des neuen Chores überläßt nun Ernst H. Seyffardt gänzlich dem für Chorauf führungen großen Stils sich zur Verfügung stellenden Fritz Busch. In den Sinfoniekonzerten führte Busch bisher Brahms, Reger und Strauß vor. Jeder dieser Abende gestaltete sich zu einem nachhaltig wirkenden künstlerischen Ereignis. Drei Präludien und Fugen für Orchester von Jul. Röntgen (Uraufführung) erwiesen sich als ausnehmend gute, formal- und satztechnische Arbeit.

Alexander Eisemann

Neuerscheinungen

Almanach f. Opernhaus, Schauspielhaus, Neues Theater. Amtl. Ausg. 1920—21. (Umschlag: Frankfurter Theater-Almanach). Red. W. Müller-Waldenburg: Frankfurt a. M., Max Koebcke.

Annesley, Charles: „25 opéras interprétés. Guide à travers 25 opéras classiques et modernes.“ Dresden 1920, A. Tittmann.

Beethoven-Beilage der „Münchener Neueste Nachrichten“. München, 30. Oktober 1920.

Bestimmungen für Erlangung des Musiklehrer-Reifezeugnisses sowie des Musiklehrer-Diploms im Verband der Direktoren deutscher Konservatorien u. Musikseminare E.V. Dortmund 1920.

Bieber, Margar: „Die Denkmäler z. Theaterwesen im Altertum.“ Mit 142 Abb. im Text u. 109 Taf. Berlin 1920. Vereinigung wissenschaftl. Verleger.

Catalogus van Kerkmuziek. Uuitgegeven door Wed. J. R. van Rossum. Katholicke Kerkmuziekhandel. Uitgever van Z. H. Den Paus. Utrecht 1920.

Grunsky, Karl: „Das Christus-Ideal in d. Tonkunst.“ Leipzig 1920, C. F. W. Siegel.

Hofmeister, Frdr.: „Handbuch d. musik. Literatur.“ 15. Bd. oder 12. Erg.-Bd. Die von Anfang 1914 bis Ende 1918 neu erschienenen u. neu bearb. musikal. Werke enth. 1.—7. Lfg. Leipzig 1920, F. Hofmeister.

Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters f. 1919. Herausgb. Prof. Dr. Rud. Schwartz. 26. Jahrg. Leipzig 1920, C. F. Peters.

Krehl, Stephan: „Musikalische Formenlehre.“ II. Die angewandte Formenlehre. 2. verb. Aufl. Leipzig 1920, Verlag Göschen.

Kretzschmar, Herm.: „Einführung in die Musikgeschichte.“ Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

La Mara: „Anton Rubinstein.“ Neubearb. Einzel-Nr. aus d. Musikalischen Studienköpfen. 9. Aufl. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

Pfordten, H. v. der: „Deutsche Musik auf geschichtl. und nationaler Grundlage. 2. Aufl. Leipzig 1920, Quelle & Meyer.

Pretzsch, Paul: „Sonnenflammen.“ Führer durch Dichtung und Musik. Mit Bildschmuck von Franz Stassen. 2. Aufl. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

Rutz, Klara, und Ottmar Rutz: „Typenstimmbildung, zugleich die neue Ausdruckskunst f. Bühne u. Konzert.“ Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

Schmitz, Eugen: „Das Madonnen-Ideal in d. Tonkunst.“ Leipzig 1920, C. F. W. Siegel.

Theater-Almanach f. Karlsruhe u. Baden-Baden. Karlsruhe 1920, Badische Druck- und Verlagsgesellschaft.

Wohlfahrt, Heinr.: „Vorschule der Harmonielehre.“ Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

Würz, Richard: „Zehn Lieder.“ München 1920, Otto Halbreiter.

Besprechungen

„Die Grundlagen künstlerischen Sprechens und Singens mit völliger Entlastung des Kehlkopfes“ von Albertine Zehme. Verlag von Carl Merseburger, Leipzig 1920. Es ist dies meines Wissens die erste gedruckte Darstellung der Unterrichtsmethode King Clarks, eines aus Amerika stammenden Gesanglehrers, der in seiner Heimat, in Paris, London und Berlin, dort bis zu seinem Tode 1915 wirkte und besonders in Bayreuth mit dem für die Festspiele bestimmten Sängernachwuchs Tonbildung trieb. Man muß es ja dem Amerikaner überhaupt lassen — wenn es nicht gerade ein wildgewordener Professor ist —, ihm eignet in seltenem Maß der praktische Blick für das Wesentliche einer Technik und für den geradesten Weg zu dessen Erreichung. Nach dieser Richtung hat die Clarksche Methode Außerordentliches geleistet und die Darstellung seiner Schülerin ist sachlich, klar und so verständlich, als überhaupt eine schriftlich gegebene Anweisung sein kann. Ein wenig Schärfe in der Verteilung von Licht und Schatten, zwischen den Erfolgen der „bisherigen“ deutschen Stimmbildung und jenen der Clark-Methode scheint nun einmal von einer Werbeschrift untrennbar. Durchaus ernst zu nehmen aber ist das Bestreben, von der unverrückbaren Grundlage der italienischen Gesangsschule aus möglichste Vorteile auch für die Behandlung der deutschen Sprache zu gewinnen und den übertriebenen Konsonantismus als Modekrankheit zu überwinden.

Dr. Max Steinitzer

Notizen

Barmen. Die Stadt Barmen ist um eine neue musikalische Vereinigung bereichert worden. Unter dem Namen Madrigalchor werden sich bewährte Gesangskräfte um die Pflege der Kirchenmusik bemühen, ohne das Weltliche auszuschließen. Die Konzerte sollen je nach ihrem Charakter in der Kirche oder in Sälen stattfinden und bei niedrig gehaltenem Eintrittspreis neben dem Idealen auch das Soziale betonen.

Berlin. Die deutschen Musiker und die Internationale Musikunion. Nach der langen Unterbrechung, die das frühere Zusammenwirken der europäischen Musikerverbände durch den Krieg erfuhr, ist man jetzt bestrebt, die Internationale Musikerunion zu neuem Leben zu erwecken. Zu diesem Zwecke wird im Laufe des gegenwärtigen Monats in Brüssel ein Kongreß abgehalten. Der Deutsche Musikerverband jedoch, die größte Musikerorganisation Europas, mit über 50000 Mitgliedern, wird sich an dem Kongreß nicht beteiligen, weil er der Ansicht ist, daß dieser erste Kongreß nach dem Kriege nach einem neutralen Staat hätte verlegt werden müssen. Darum wird nun der Schwedische Musikerbund einen mitteleuropäischen Kongreß nach Stockholm einberufen, der sich mit der Frage der Bildung eines Musikerbundes für Mitteleuropa beschäftigen soll. Dem neuen Bunde wollen laut abgegebener Erklärung außer dem Deutschen Musikerverband noch die Organisationen nachstehender Länder beitreten: Holland, Oesterreich, Ungarn, Schweiz, Bulgarien, Rumänien, Tschecho-Slowakien, Italien und Spanien. Indessen soll die Bildung des Bundes bloß erfolgen, falls sich die französischen und die englischen Musikervereinigungen den Mindestforderungen widersetzen, die der deutsche Verband als Bedingung für seinen neuen Eintritt in die Internationale Musikunion aufgestellt hat.

Berlin. E. N. von Reznicek's Marchenoper „Ritter Blaubart" hat bei ihrer Uraufführung an der Berliner Staatsoper großen, ehrlichen Erfolg gehabt.

Berlin. Die Josephslegende, das mimische Drama von Richard Strauß, wird im Januar in der Staatsoper in Szene gehen. Die Einstudierung übernimmt der Münchener Ballettmeister Heinrich Kröller.

Berlin. N. Böttchers Konservatorium für Musik (Dir. Johannes Palaschko) konnte im Oktober die Feier seines 40jährigen Bestehens durch ein Festkonzert begehen.

Berlin. Der Verband der Berliner Theaterkritiker wählte in seiner Hauptversammlung den Vorstand wieder. Vorsitzender: Professor Klaar; Stellvertreter: Fritz Engel; Schriftführer: Emil Faktor und Dr. Thyssen; Schatzmeister: Professor Altmann; Beisitzer: Alfred Kerr und Karl Strecker.

Berlin. Ernst Roters hat eine neue Musik zum „Sommernachtstraum" geschrieben, die im Dezember gelegentlich einer Neueinstudierung des Shakespearewerkes in den Kammerspielen zur Aufführung gelangen wird.

Berlin. Das Mohrsche Konservatorium, Dir. Carl Robert Blum, eines der ältesten Musikinstitute Deutschlands, beging am 1. Oktober d. J. das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens durch ein Festkonzert in der Singakademie.

Bochum. Der Gothaer Musikverein (Kapellmeister Trinius) hat für die kommende Konzertsaison das dramatische Oratorium „Petrarca" für Chor, Soli und Orchester von Fr. Schuchardt (Lehrer am Hoffmannschen Konservatorium Bochum) zur Uraufführung erworben.

Buenos Aires. Richard Strauß hat seine ersten drei Sinfoniekonzerte hier gegeben. Der große Eindruck seiner Leistungen steigerte sich von Abend zu Abend.

Dortmund. Hier wurde ein Bach-Verein gegründet. Vorsitzender ist der Regierungsrat Vormborn, künstlerischer Leiter Musikdirektor Holtschneider. Bisher haben sich 100 Damen und Herren als ausübende Chormitglieder dem Verein angeschlossen.

Dresden. Es besteht die Gefahr einer Auflösung des Dresdner Philharmonischen Orchesters. Der Kunstausschuß des Dresdner Verkehrsvereins hat eine Eingabe an die Stadtverordneten gerichtet, worin er dringende Maßnahmen befürwortet, die das Weiterbestehen des Orchesters ermöglichen sollen.

Dresden. Elisabeth Rethberg von der Staatsoper ist für eine Gastspielreise nach Skandinavien und für je zwei Orchesterkonzerte in Stockholm und Kristiania unter Leitung von Schneevoigt verpflichtet worden. Die Künstlerin wird auch als Eva in den Meistersingern bei den Wagner-Festspielen in Madrid mitwirken.

Düsseldorf. Ein neues Chorwerk mit Alt- und Tenorsolo und Orchester „Geister der Windstille" vom Dänen Rudolf Bergh, Text von Isolde Kurz, kommt Mitte November im Musikverein unter Prof. Panzner zur Uraufführung. Im Januar wird die erste Kopenhager Aufführung durch den Musikverein unter Leitung von C. Nielsen erfolgen.

Duisburg. „Rheinischer Madrigalchor." Professor Walther Josephson (Duisburg) hat im Frühjahr dieses Jahres unter dem Namen „Rheinischer Madrigalchor" einen kleinen, aus ausgewählten und durchweg ausgebildeten Stimmen bestehenden Chor gegründet, der sich in erster Linie die Pflege alter weltlicher und geistlicher Musik angelegen sein läßt. Der Chor hat in der „Musikalischen Gesellschaft" in Köln, in der „Mozartgemeinde" sowie im „Malkasten" in Düsseldorf, in Rheydt, Oberhausen, Moers usw. gesungen und überall begeisterte Aufnahme gefunden. Namentlich wird das schöne Stimmaterial, die ausgezeichnete Chordisziplin und die Klangschönheit des Chores gerühmt.

Eisenach. Die Theaterkommission beschloß, mit den Theatern von Weimar, Gera, Dresden und Kassel Verhandlungen zwecks ausgedehnter Operngastspiele in die Wege zu leiten, da Eisenach keine eigene Oper besitzt.

Essen. Städtischer Musikdirektor Max Fiedler vertritt gegenwärtig in Amsterdam den erkrankten Mengelberg als Konzertdirigent, weshalb für das zweite Essener Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters Generalmusikdirektor Panzner (Düsseldorf) als Gastdirigent zur Kruppstadt berufen wurde. — Der Essen-Rüttenscheider evangelische Kirchenchor wählte an die Stelle des freiwillig aus seinem Chorleitungsamt geschiedenen Organisten Ebing Hugo Steinecke zum Dirigenten.

Frankfurt a. M. Dr. Lert, Direktor der Frankfurter Oper, wird vom 1. Februar 1921 ab die Leitung der Opernklasse an Dr. Hochs Konservatorium übernehmen. Der Opernschule soll ein Seminar für Kapellmeister und für Opernregie angegliedert werden. Die Aufnahme in dieses Seminar kann nur eine begrenzte sein.

Frankfurt a. M. John Gläser wurde zu Gastspielen nach Spanien, Italien und der Tschecho-Slowakei verpflichtet. Er wird zuerst im Januar in Barcelona beim Beethoven-Feste den Florestan in italienischer Sprache singen.

Gera. Kapellmeister Wilh. Grümmer wurde als erster Kapellmeister an die Königliche Oper in Bukarest berufen.

Hamburg. Im Stadttheater fand die Uraufführung von Clemens v. Frankensteins Oper „Li-tai-pe", Text von Rudolf Lothar, unter günstigen Auspizien statt. Als musikalisches Märchen aufgefaßt, hat das Werk unbestreitbar seine feinen und aparten Reize. Der äußere Erfolg steigerte sich von Akt zu Akt. Am Schluß rief echter und herzlicher Beifall den Komponisten unzählige Male vor die Rampe.

Hamburg. Der Verein Hamburgischer Musikfreunde hat in seiner Hauptversammlung Prof. Siegmund v. Hausegger einstimmig zu seinem Ehrenmitglied ernannt. Diese zum ersten Male vom Verein vergebene Auszeichnung zeigt das herzliche Verhältnis zwischen dem Verein und seinem genialen langjährigen Kapellmeister.

Ilmenau. Organist Schmuck wird auch in diesem Winter seine Orgelvorträge fortsetzen.

Ingolstadt. Hier hat sich ein Orchesterverein gebildet; er steht unter der Leitung von Rechtsrat Schlampp.

Kempten. Eine „feierliche Messe" für sechsstimmigen Chor, sechs Solostimmen, Streichorchester, Trompeten, Hörner, Pauken und Orgel von Eduard Lerch wurde unter Leitung des Komponisten hier zum ersten Male aufgeführt.

Kiel. Otto Lohses Oper „Prinz wider Willen" hat nach den letzten glänzenden Aufführungen im Leipziger und Basler Stadttheater jetzt im Kieler Stadttheater neue große Erfolge erzielt und außergewöhnlichen Beifall gefunden. Die nächsten Aufführungen finden im Danziger Stadttheater statt.

Koburg. Im Landestheater wurde die romantische Oper „Fiamma" von August Langert (Koburg), Dichtung von A. Levy, gegeben. Das Werk ist eine Umarbeitung der Oper „Dornröschen", die 1871 ihre Uraufführung im Neuen Theater in Leipzig erlebte. Der Komponist, früher erster Kapellmeister am hiesigen Hoftheater, hat die Oper einer gründlichen Durchsicht und Kürzung unterzogen. Der Handlungsstoff ist dem bekannten Grimmschen Märchen entnommen und in freier Bearbeitung mit erotischem Schwergewicht bedacht. Das melodiöse Werk wurde mit warmem Beifall aufgenommen.

Köln. Das diesjährige Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler wurde geteilt, es erhielten je 750 Mark: die Pianistin Helene Renate Lang vom Württembergischen Konservatorium für Musik in Stuttgart und die Violinistin Lotte Hellwig vom Konservatorium der Musik in Köln.

Leipzig. Das Wagner-Denkmal, das von Klinger ausgeführt werden sollte, ist unvollendet geblieben. Das Originalmodell ist zusammengebrochen, und nur der Kopf Wagners ist intakt geblieben. Das kleine Gipsmodell zeigt ganz die geniale Eigenart Klingers. Es fragt sich nun, ob sich ein deutscher Bildhauer findet, um den fertigen Sockel mit seinen prächtigen Reliefs durch die überlebensgroße Figur im Klingerschen Geiste zu krönen.

Leipzig. Die Beiträge für ein Grabdenkmal Hugo Riemanns, des vor Jahresfrist verstorbenen Leipziger Musikforschers, belaufen sich bisher nur auf über 5000 Mark. Die Zeichnungsfrist ist daher bis auf Ende d. J. verlängert worden. (Postscheckkonto Leipzig, Nr. 60962, Ausschuß zur Errichtung eines Hugo-Riemann-Grabdenkmals.)

Mannheim. Das Defizit des Nationaltheaters beträgt 4½ Millionen Mark. Das klingt schlimmer als es ist, denn in Wirklichkeit sind das nicht mehr als 3½ Prozent des gesamten Budgets der Stadt, d. h. prozentual nicht mehr als vor dem Kriege. Man wird versuchen, diesen Fehlbetrag dadurch auf ein geringeres Maß zurückzuführen, daß man die künstlerische Filiale des Nationaltheaters, das Neue Theater im Rosengarten, mehr als in früheren Jahren heranzieht, ebenso den Nibelungensaal. Mannheims Theater der Viertausend; es sind hierin für das laufende Jahr Aufführungen von Julius Cäsar, Josef in Aegypten und Kain durch das Nationaltheater geplant.

München. Wolfgang Ruoff ist zum Lehrer für das Hauptfach Klavier an die Akademie der Tonkunst berufen und ihm für die Dauer seines Wirkens an der Anstalt der Titel eines Professors verliehen worden.

Prag. Alexander v. Zemlinsky hat eine Oper „Kleider machen Leute" vollendet, die noch in diesem Winter am Deutschen Theater zur Uraufführung kommen wird.

Rostock. Am Stadttheater ist die Uraufführung des Ballettes „Am Brunnen des heiligen Nepomuk" von Moritz Schäfer, Musik von Willi Möllendorf, unter der Leitung der Ballettmeisterin Valerie Lindau erfolgreich verlaufen.

Stockholm. Harri Marteau ruft in den schwedischen Tageszeitungen alle Musiker und Musikfreunde Schwedens zur Bildung einer „Allmån svensk Musikförennig" auf. Zum Frühjahr ist in Halmsted das erste Schwedische Musikfest in Aussicht genommen.

Stockholm. Eugen d'Alberts Oper „Die toten Augen" ist zum ersten Male hier gegeben worden. Die Kritik sieht das Werk textlich wie musikalisch als eine bedauerliche Geschmacksverirrung an. Vor allem greift man die Vermengung erotischer und brutal realistischer Motive mit Vorstellungen einer religiösen Konfession an und ist geneigt, darin nur eine Spekulation auf die unkünstlerischen Instinkte eines ungebildeten Publikums zu sehen. Ebenso entschieden wie das Werk abgelehnt wird, feiert man die Ausführung und in erster Linie die Darstellerin der Rolle der Myrtocle, Fräulein Göta Ljungberg. Auch die Bühnenleitung des jungen Harry Stangenberg wird gepriesen.

Wien. Zum 150. Geburtstag Beethovens bereitet sich Wien auf große Musikfestlichkeiten vor. Im Rathause wird man aus allen städtischen und privaten Sammlungen zu einer Ausstellung zusammentragen, was man an Beethovenreliquien besitzt. Der Konzertverein wird ein sich länger hinziehendes Beethovenfest unter Ferdinand Löwe veranstalten. Alle anderen Musikvereine werden ebenso Beethoven auf ihren Programmen in den Vordergrund stellen.

Zürich. Das Stadttheater brachte eine dreiaktige Märchenoper des Genfer Musikers und Musikschriftstellers Gustave Doret, „Der Zwerg vom Haslital", zur Uraufführung. Der Text ist derartig weihnachtsmärchenhaft naiv und so völlig undramatisch, daß auch ein selbständigerer Tondichter wenig daraus hätte machen können. Die Musik Dorets hat eine gefällige Melodik, findet aber nirgends einen eigenen Stil. Das nicht sehr zahlreiche, hauptsächlich westschweizerische Publikum spendete freundlichen Beifall.

Zwickau. Robert Schumanns Oper „Genoveva", der es nicht gelungen ist, auf der Bühne heimisch zu werden, hat in der Geburtsstadt des Tondichters und dem Sitze der Robert-Schumann-Gesellschaft, bei konzertmäßiger Wiedergabe unter Prof. R. Vollhardt einen schönen Erfolg gehabt.

Scherzecke

Die Leipziger Volkszeitung, die in ihrem Feuilleton die moderne Schundoperette heftig bekämpft, erhielt vor einiger Zeit folgendes Schreiben:

An die Leipziger Volkszeitung!

Den Kritiker aus der Volkszeitung möchte ich wahrhaftig mal kennenlernen. Was ich mir von dem vorstelle, kann ich gar nicht beschreiben. Ich glaube der paßte besser auf die Messe zum Kaspertheater kritisieren, dazu reicht es vielleicht noch bei ihm. Aber von einer Operette, wie „Die Frau im Hermelin", hat er kein Verstehstemich. Was tausend und abertausend Menschen für schön finden, will der Mond so in Schmutz ziehen. Der soll Zeitung tragen gehen aber sich nicht als Kritiker ins Theater setzen, denn dazu ist er viel zu dumm, der weiß vielleicht, daß 5 Pfund Rindfleisch eine gute Brühe gibt, aber nicht daß die Frau im Hermelin eine reizende Operette ist.

Ein paar Theaterbesucher,
die vielleicht mehr gesehen haben
als das Knallhorn.

*

Es war in Neuyork, italienische Oper, irgendein Werk von Puccini, wenn ich nicht irre. Held und Heldin fließen über in gegenseitigen musikalischen Liebeserklärungen. Da bemerkt die Sängerin, indem ihr Blick zufällig die Rückansicht ihres Partners streift, in dem engen Unaussprechlichen einen aufdringlichen Riß. Natürlich muß sie den Helden vor dem Fluch der Lächerlichkeit retten. Aber wie? Da das fortwährende gegenseitige Ansingen nicht zuläßt, ihm einen entsprechenden Wink zu geben, kommt ihr ein genialer Gedanke; im Vertrauen auf die Abneigung englischsprechender Menschen gegen fremde Sprachen und die daraus entspringende zuversichtliche Meinung, daß niemand im Publikum Italienisch verstehe oder doch zum mindesten die Abänderung des Textes nicht bemerken würde, setzt sie an Stelle ihres Liebesergusses ihre prosaische Aufklärung. In reinstem Italienisch erklingt von ihren Lippen: „Drehen Sie sich nicht um, Ihre Hose ist hinten aufgeplatzt!" Das Publikum verstand es aber teilweise doch, und niemals hat es in der italienischen Oper so gedröhnt, als an jenem Abend.

*

Man gab Cornelius' Barbier von Bagdad. Neben mir sitzen zwei biedere Damen, die ihr mangelndes Verständnis fast bis zum Ende in aufmerksamer Teilnahme zu verbergen gewußt haben. Der überwältigende Schlußchor erbraust endlich. „Du," sagt da plötzlich die eine und stößt ihre Nachbarin an, „die singen ja immer ‚Salem Aleikum'."

Briefkasten

A. M. R. Wir empfehlen Ihnen das bei Breitkopf & Härtel erschienene kleine Handbuch der Musikgeschichte von Hugo Riemann.

Musikfreund. Unsere wichtige Mitteilung ist so zu verstehen, daß die Z. f. M. vom 1. Januar ab an die direkten Bezieher durch die Postzeitungsstelle versandt wird. Abrechnung, Anfragen oder Reklamationen sind jedoch wie bisher nur an den Verlag zu richten, denn die Post ist nur Vermittler.

S. K. Besten Dank für Ihre Anregungen. Wir erhielten bereits eine größere Anzahl ausgefüllter Antworten, die noch bearbeitet werden müssen.

Schriftleitungsvermerk

Diesem Hefte liegt ein Prospekt „Neuigkeiten in der Edition Steingräber" bei.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Mit den Mitteilungen des Tonkünstler-Vereines zu Leipzig

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats Bezugspreis vierteljährlich M 8.–. Nach dem Auslande M 24.– Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag. Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.* Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mitbestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition. Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift fürMusik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 23 *Leipzig, Mittwoch, den 1. Dezember* 1. Dezemberheft 1920

Zur Gründung des Bayreuther Bundes

Von Dr. Paul Bülow, Leipzig

„Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Übersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen" — mehr denn je gilt heute dieser beherzigenswerte Mahnruf Wagners in Tagen, deren nervöse Hast und entmutigende Wirrnis auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens und im Dasein der Einzelpersönlichkeit uns nur zu leicht in den Bann müder und tatenloser Resignation und Verbitterung zwingen wollen. „Es steht schlimm mit unserer Kultur! Retten wir wenigstens auf alle Fälle das Gute, Schöne, Edle, was uns darin noch geblieben ist; suchen wir es wie eine Fahne im Gefecht zu schützen, wie ein Heiligtum nach Möglichkeit rein zu halten" — dieser Weckruf des Bayreuther Meisters soll uns ernst ermahnend, aber auch zu fester, erfolgreicher Tat ermutigend gesprochen sein, um so eindringlicher zu einer Zeit, da nationale Schmach und Würdelosigkeit sowie die zersetzenden Vorgänge in unserm Wirtschaftsleben den eigentlich deutsch empfindenden und wahrhaft schöpferisch aufbauenden Teil der Kultur unseres Volkes zum völligen Zusammenbruch zu führen drohen.

Bayreuth — den Namen von tiefsymbolischem Edelgehalt hat inmitten der Seelenstumpfheit und Lauheit unserer Tage ein Kreis wahrhaft Wollender und Fördernder zum Träger und Wegbereiter der Aufgaben und Wirkungsziele einer neuen Kulturvereinigung erwählt. Wahrlich, ein edles, kühnes Werk inmitten solcher Sturm- und Notzeit unseres gegenwärtigen nationalen Lebens. Die tapfere Jungschar des „Bayreuther Bundes" will jetzt keine Anklage, kein Verzweifeln mehr: vielmehr gilt es neu beginnen, neu gestalten, neu beseelen das hehre geistige Erbe deutscher Vergangenheit in tatfroher und allbeglückender Arbeit. Nicht in hoffnungslosem Pessimismus und düsterer Verzweiflung über den Verfall der Menschheit klang das Lebenswerk Wagners aus. Sein Weihespiel „Parsival" endet in dem siegjubelnden, von erhabenen Akkorden umrauschten „Der Glaube lebt"! Und ein noch an seinem Lebensabend verfaßter Aufsatz trägt bedeutungsvoll die Überschrift „Wollen wir hoffen?". In ihm finden wir den Satz: „Was mir stets einzig noch am Herzen liegen könnte, wäre: ein unzweifelhaft deutliches Beispiel zu geben, an welchem die Anlagen des deutschen Geistes zu einer Manifestation, wie sie keinem anderen Volke möglich ist, untrüglich nachgewiesen und einer herrschenden gesellschaftlichen Macht zu dauernder Pflege empfohlen werden könnten." An dieses Bekenntniswort Wagners knüpft der „Bayreuther Bund" in unserer tief daniederliegenden Gegenwart in der Kraft eines von aufbauendem Willen beseelten Idealismus an. Solche Erkenntnis soll nun in immer weitere Kreise verbreitet werden: „Uns ist der Name Bayreuth, von dieser Bedeutung getragen, zu einem teuren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruch geworden!" (Wag-

ner.) Im Sinne des neudeutschen Dichters ließen sich die Wirkungsziele des Bundes in diese Worte fassen: „Die sittlichen Mächte zu wecken im deutschen Volke und seine poetischen Kräfte in den lebendigen Dienst der Zeit zu stellen“ (Lienhard).

Anläßlich der Aufführung von Siegfried Wagners „Sonnenflammen“, die Anfang Oktober in Dresden stattgefunden hat (vgl. 2. Oktoberheft 1920 ZfM.), ist die offizielle Gründung des „Bayreuther Bundes“ unter Anwesenheit der namhaftesten Vertreter des Bayreuther Kunst- und Kulturbezirks in der sächsischen Hauptstadt erfolgt. Die Hauptgeschäftsstelle des Bundes befindet sich in Stuttgart, Reinsburgstraße 28 I., wohin Anmeldungen zur Mitgliedschaft zu richten sind. Weitere Ortsgruppen befinden sich in Hamburg und Berlin, denen andere demnächst folgen werden. Aus den Satzungen, die über die Ziele und Aufgaben des Bundes Aufschluß geben, entnehmen wir folgendes: „In der Gegenwart sehen wir unsere deutsche Kultur durch die um sich greifende Verflachung und Veräußerlichung des Lebens bis in die Wurzeln bedroht. Um dieser Gefahr zu begegnen, gilt es mehr denn je, jenes zeitlich und ewig Große hochzuhalten, das in der Kunst aus den Werken unserer Meister lebendig zu uns spricht, als Kern deutschen Wesens, die uns allein zu innerer Erneuerung und Wiedergeburt verhilft. Aufgabe des Bundes ist es daher, aus dieser Erkenntnis heraus im Geiste und nach dem Beispiele des Bayreuther Meisters unserem Volke die deutsche Kunst als Weckerin und Hüterin seines innersten Wesens zu vermitteln. Dazu gehört nicht allein die Pflege des Verständnisses für die Werke unserer großen Vergangenheit, sondern ebenso die Förderung alles dessen, was in ihrem Sinn emporstrebt und auf ihren Bahnen neu geschaffen wird. Dagegen ist alles Undeutsche im öffentlichen Kunstleben zu bekämpfen.“ — Um die Förderung der Anerkennung Bayreuths und seines Kulturkreises in der Gegenwart haben sich bisher der „Allgemeine Richard-Wagner-Verein“, der „Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen“ und die beiden „Akademischen Richard-Wagner-Vereine“ in Leipzig und Berlin redlich bemüht, wenngleich sie mit verschwindend geringen Ausnahmen in der Öffentlichkeit zu keiner entscheidenden und durchgreifenden Wirkung gekommen sind. Dies muß in aller sachlichen und wohlerwogenen Form einmal ausgesprochen werden, wobei jedoch der Arbeit und Bemühungen zur Lösung der praktischen Aufgaben des Bayreuther Festspiels in Vergangenheit und Gegenwart anerkennend und dankbar gedacht werden soll. Aber andrerseits ist vor allem für das künstlerisch-literarische Verständnis des Lebenswerkes Wagners von dieser Seite aus keine genügende Arbeit geleistet worden, so daß wir immer wieder erleben müssen, weiteste Kreise selbst der gebildeten Schichten über die allumfassende Bedeutung Bayreuths und seines Schöpfers im unklaren zu sehen. Wenn Lienhard einmal bemerkt, daß zwar Wagners wirkungsstarkes Musikdrama durchdrang, nicht aber die Bayreuther Seelenstimmung, so ist damit der Kern des eben von uns Gesagten erfaßt: der eigentliche Bayreuther Geist ist leider Sondergut eines kleinen Kreises geblieben. Dabei wollen wir keineswegs leugnen, daß eine treue und gewiß nicht immer leichte Arbeit von der engeren Bayreuther Gemeinde getan worden ist — die stillstarke geistige Führung der „Bayreuther Blätter“ unter Hans von Wolzogens hingebender Leitung in allen Ehren! Wer aber kennt diese vornehme und tief gehaltvolle „Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners“, die bereits in ihrem 43. Jahrgang steht? Ihre wertvollen Beiträge, die alle Gebiete deutschen Geisteslebens beleuchten und insonderheit das geistige Testament Wagners — die Idee von Bayreuth — dem neuen Geschlechte wachzuhalten und weiter auszubauen bemüht sind, verdienten einen größern Leserkreis. Hier dünkt mich ein schönes Feld der Betätigung für den „Bayreuther Bund“ zu sein.

Es ist also der literarische Teil der Bayreuther Arbeit, der sich der Bund ganz besonders anzunehmen hat. Er muß helfen, die ungehobenen Schätze, wie sie in den gesammelten Schriften Wagners und anderer deutscher Musiker verborgen liegen, ans Tageslicht zu fördern und rastlos immer wieder auf diese bisher fast gänzlich unbeachtet gebliebenen geistigen Reichtümer hinweisen. Das wäre ein tapferer und verheißungsvoller Auftakt seines Wirkens, Wagners kleinen Aufsatz „Was ist deutsch?“ zu Tausenden ins Volk zu senden! Dies eben sei eine der Hauptaufgaben des Bundes, den Leitgedanken im Lebenswerke Wagners — „Unsere Sache ist es, für die ethische Seele der Zukunft zu sorgen“ — für die Gegenwart zu wirksamer Erfüllung zu bringen, den Blick hier auf die oft ungekannte und kaum geahnte ethische Bedeutung des Kunstschaffens Wagners zu lenken.

In den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt der „Bayreuther Bund“ zunächst das Schaffen Siegfried Wagners. Keinem unserer lebenden Meister gönnen wir diese wirklich aus freudiger, verständnistiefer Begeisterung geborene Förderung mehr als diesem Worttondichter, dessen hold durchsungene Märchenkunst so rücksichtslos der Nichtachtung der deutschen Bühnen preisgegeben ist. Es kann nur eine Hebung der deutschen theatralischen Kunst aus den Niederungen der Gegenwart bedeuten, dem Schaffen dieses so arg geschmähten und verkannten urdeutschen Künstlers den Weg zum Verständnis ins Herz seines Volkes bahnen zu helfen. Das deutsche Publikum stand bisher

achtlos beiseite und ließ das Unglaubliche und Tiefbeschämende geschehen, daß sein in zwölf wundervollen musikdramatischen Schöpfungen vorliegendes Schaffen so gut wie unbekannt geblieben ist. Wenn je eine Zeit jene sonnenhelle, echt volkstümliche Kunst braucht, ist es die unsrige. Möge der Bund aber nicht das Wirken für den Erben von Bayreuth zu sehr als für sich im Vordergrund stehend betrachten und damit in eine gefährliche Einseitigkeit verfallen. Wir möchten dagegen nachdrücklich auf die Förderung bewußt deutscher Gegenwartskunst auf musikalischem und literarischem Gebiete in all ihren vielseitigen Erscheinungen hinweisen. Hier wird ersprießliche Arbeit im Verein mit dem Pfitzner-Bund, der Bach- und Bruckner-Gesellschaft zu leisten sein.

Vor allem aber darf neben „Bayreuth" nicht „Weimar" vergessen werden. So möchte ich die Aufgabe des „Bayreuther Bundes" dahin zusammenfassen: Förderung deutscher Gegenwartskunst auf der Grundlage des Bayreuth-Weimarer Kulturgedankens, Heranbildung eines großen Kulturkreises der Gleicheswollenden und Gleichesfördernden, Schaffung einer vom gleichen Geist durchglühten Gemeinschaft der Träger wirklich aufbauender Gedanken und Schöpfungswerte in Kunst und Leben. So muß das dramatische Schaffen eines Friedrich Lienhard, Eberhard König, Hermann Burte, Otto Erler, um nur einige Namen zu nennen, unbedingt in das Arbeitsfeld des „Bayreuther Bundes" hineinbezogen werden. Er sei der tatkräftige und hoffentlich erfolgreiche Überwinder deutscher Meisternot, wie sie der Nichtachtung und dem Totgeschwiegenwerden manch edlen Schaffens entstammt. Unsagbar schwer ist dieser Kampf gegen „die unheimlichen, unheiligen Mächte der Vernichtung deutscher Kultur, die überall emsig am Werke sind, aufzunehmen, aber der Name Richard Wagner, der ewig Kampf bedeutet und bedeuten muß, wird alle die stärken, die in seinem Sinne und von seinem Wirken gestählt, nicht gewillt sind, die Hände in den Schoß zu legen und ruhig dem Untergang deutschen Wesens zuzusehen" (Sternfeld). Er sei gewagt, dieser Kampf, getragen von weithin leuchtender Begeisterung und unermüdlichem Vorwärtsstreben für das erhoffte Ideal. Beseelung und Veredlung unsres Volkstums durch echte deutsche Meisterkunst — das sei das hohe Ziel. Ein Aufrütteln der Lauen und Gleichgültigen aus des Alltags bequemem Geleise, ein Erwecken tiefverborgener Edelkräfte und scharfe Abwehr gegen alles Niedrige und Undeutsche in unserm Volk: Hüter des deutschen Grals, Glieder einer innigen Gemeinschaft von Leben und wahrer Kunst, tapfere, unerschrockene Kämpfer für den strahlenden Parnaß deutschen Meistertums — zur Erreichung dieser Endziele halte sich diese geistige Jungschar wacker zur wahrlich nicht leichten, dornenvollen Arbeit bereit und helfe die Seele Neudeutschlands gestalten! —

Von deutscher Musik und Literatur zur Zeit Klopstocks

Von Eugen Segnitz, Leipzig

Der schnellen und stetig aufwärts führenden Entwicklung, die die deutsche Musik im 18. Jahrhundert nahm, folgte die Literatur. Ihr Führer wurde Klopstock, mit dem ihre zweite Blütezeit begann. Der von diesem Dichter ins Leben gerufene „Hermannkultus" verband ihn mit der Vergangenheit, und seine vielfach freien Rhythmen wiesen bereits auf Goethes Kommen hin. Eine neue Richtung der literarischen Anschauung bahnten Klopstocks Messiade und Oden an. Ohne Frage gedieh die aufsteigende Literaturrichtung der musikalischen Lyrik zu bedeutender Förderung. Auch kamen häufig Dichter und Komponisten in persönliche Verbindung und engeren Zusammenhang.

Der Kreis, der sich um Klopstock bildete, die Freundschaftsbeziehungen, die z. B. Gleim lebenslang pflegte, und der Göttinger Dichterbund, der die Mitarbeiter des Musenalmanachs zusammenschloß, sollen in nachstehendem Versuch in ihren Beziehungen zur Musik beleuchtet werden. Bedeutete wohl der Poet damaliger Zeit als Einzelpersönlichkeit an sich relativ weniger, so leistete doch ein jeder dieser Kreise, dem er angehören mochte, als Ganzes dem literarischen Fortgang beträchtliche Dienste. Im Gegensatz zu ihnen standen Lessing, Herder, Wieland, Goethe und Schiller, auf die sich unsere Betrachtung nicht erstreckt, weil jeder dieser Großen eine besondere, eingehende Würdigung verlangt.

Mit treffenden Worten bezeichnet Wilhelm Scherer einen Teil des dichterischen, Klopstock charakterisierenden Wesens: „Stimmung zu erzeugen ist Klopstocks eigenste Kunst. Seelische Begriffe finden sich zusammen zu wundersam ergreifenden Akkorden, malender Rhythmus erhöht die fast musikalische Wirkung." Eben der vollendet durchgebildete Rhythmus der Verse beweist, daß Klopstock ein außerordentlich feines musikalisches Gefühl besaß, obwohl er die Kunst der Musik selbst niemals praktisch ausübte. Auch wandte er sich ihr erst in späteren Lebensjahren zu, angeregt durch seinen Freund Gerstenberg, den Dichter des Hungerdramas „Ugolino", in dessen Hause die Musik eifrige Pflege fand. Hier eröffneten sich ihm auch mancherlei Einblicke in die musikalische Technik des Satzbaus; er sang, mit guter Stimme begabt, Lieder in einem kleinen

Chor mit, suchte mit Gerstenbergs Hilfe ihm gefällige Melodien aus, denen er andere Texte unterlegte. Eine Frucht dieser Bestrebungen ist die 1767 erschienene Übersetzung des „Stabat mater". Zwölf Jahre vorher schon findet sich eine, auf Klopstocks musikalisches Wesen bezugnehmende Mitteilung seines Freundes Sturg (zwar etwas verstiegen im Ausdruck, aber darum vielleicht um so bezeichnender): „die Musik durchströmt ihn, wenn sie klagt, wie die leidende Liebe, Wonne seufzt wie ihre Hoffnung, feierlich durch die Siegespsalmen hallt. Immer muß sie der Dichtkunst nur dienen, die Stimme folgsam begleiten, nie das Lied verhüllen, sondern leicht umschweben wie der Schleier eine griechische Tänzerin. O wie lauschten wir an unseres Gerstenbergs Klavier, wenn er den holden Wechselgesang mit seiner zärtlichen Gattin anstimmte!" Scherzhafterweise erwähnt Klopstock auch des öfteren seine, aus seiner zweiten Gattin Johanna Elisabeth und deren Tochter Meta von Winthem bestehenden „Hauskapelle"; beide pflegten ihm seine eignen Lieder vorzusingen. Der Dichter verlangte, daß Seele im Gesang liege und die Technik nichts anderes sei als Mittel zum Zweck. Im 13. Epigramm wendet er sich z. B. gegen das Koloraturgeklingel:

„Freundin, was ist Gesang? Gesang ist, wenn du nur hörest,
Ernst wirst oder dich inniger freuest,
Arien all der Bravour sind nur Schulübungen, die man
Hört, zu lernen des Tones Bildungen für den Gesang."

Also ist nicht Gesang die Bravour? „Sie sammelt schöne Farben in Massen mit Kunst; aber hat sie gemalt?"

Klopstock nahm gleichsam Richard Wagners Forderung voraus, daß die Dichtung jederzeit dem Wortlaut nach klar verständlich sein und bleiben müsse, und formuliert solches im 89. seiner Epigramme folgendermaßen:

„Wenn die Musik das Gedicht ausdrückt, so sei sie Gesellin,
Wenn sie für sich ihr weniges Allgemeines, so ist sie
Meisterin zwar, allein nur schade, daß die Gesellin
Über der Meisterin ist."

Als Klopstock zehn Jahre nach den ersten drei Gesängen der Messiade den ersten Teil seiner „Geistlichen Lieder" herausgab (1758), führte er manches hierauf Bezügliche noch weiter aus. Vor allem müssen sie nach seiner Meinung das Herz bewegen, denn fast alle Menschen sind mehr zur Empfindung als zu tiefsinnigem Nachdenken veranlagt. „Auch ist die wahre Anbetung mehr Herz als Betrachtung." Klopstock erachtete den Gesang als den wichtigsten Teil der Anbetung, „weil er das laute Gebet der Gemeinde ist, welches sie mit mehr Leichtigkeit bewegt und zu längerem Anhalten erhebt als das still nachgesprochene oder nur gedachte Gebet". An seinen Vater schrieb der Dichter damals, er habe zwar Lieder für den öffentlichen Gottesdienst gemacht, hielte dies aber für eine der schwierigsten Sachen, die man überhaupt unternehmen könne. Denn man solle, wo nicht dem gemeinen Haufen, so doch den meisten verständlich sein und doch der Religion würdig bleiben. Klopstocks auf das kirchliche Lied gerichtete Unternehmungen waren indessen alles andere als glücklich. Denn sie wurden vielfach unbiblisch, gingen in sanften lyrischen Gefühlen unter und machten, daß die geistlichen Gedanken nur zu oft dem kernigen Ton des protestantischen Chorals nicht entsprachen. Noch schlimmer stand es um die Veränderungen, die Klopstock einzelnen der überlieferten kirchlichen Lieder zuteil werden ließ. Wilhelm Scherers scharfe Kritik besteht zu Recht, daß in solchen Fällen der sinnliche, anschauliche Ausdruck vertrieben und an Stelle phantasievoller Volkstümlichkeit eine leere Vornehmheit getreten sei. Wie auch Schiller von Klopstock sagte, er ziehe allem, was er behandele, den Körper aus, um es zu Geist zu machen, während andere das Geistige mit einem Körper bekleiden.

Durch Gerstenberg, der sich für die Reform der Oper lebhaft interessierte, ward Klopstock auf die zeitgnössischen Tonsetzer hingewiesen. Er sandte einige Bruchstücke aus dem „Messias" an Joh. Ad. Hasse in Dresden, wurde aber von dem berühmten Komponisten abgewiesen. Dagegen kam er zur selben Zeit mit Gluck in nähere Verbindung, der einiges aus Klopstocks Bardengesängen vertont hatte. Interessant ist der Umstand, daß der Dichter, der schon früher (gegen Gerstenberg) seine Meinung über die Möglichkeit einer programmatischen Musik ohne Worte ausgesprochen hatte, jetzt hiervon etwas abkam und sich (in der „Gelehrtenrepublik") dahin äußerte, daß, wenn die Musik ohne Worte reden wolle, ihr Ausdruck sehr unvollkommen sei, nicht allein weil er zu allgemein und es ihm nicht möglich sei, einzelne Gegenstände zu bezeichnen, sondern weil er noch dazu nur wenig Allgemeinheiten habe. In einem Punkte, dem wichtigsten, traf sich Klopstock mit Gluck — in der Definition der mit dem Wort verbundenen Musik. „Die Musik, welche Worte ausdrückt, oder die eigentliche Musik ist die Deklamation," sagt er. „Denn hört sie etwa auf, dieses dadurch zu sein, weil sie die schönste Deklamation ist, die man sich denken kann? Sie hat ebenso unrecht, wenn sie sich über das Gedicht, das sie deklamiert, erhebt, als wenn sie unter demselben ist. Denn dies Gedicht und kein anderes völlig angemessen auszudrücken, davon war ja die Rede und ganz und gar nicht davon, überhaupt zu zeigen, wie gut man deklamieren könne."

Klopstocks Verhältnis zu Gluck ist bekannt. Beide lernten sich 1774 am Hofe des Markgrafen von Baden in Rastatt kennen. Glucks Nichte Marianne sang dem Dichter seine Lieder und Oden vor.

Gluck komponierte auch Klopstocks durchweg undramatische „Hermannsschlacht“, spielte dem Poeten Stücke daraus vor, kam aber niemals zur Niederschrift dieser Komposition. Nach dem Urteil Reichardts, der sie ebenfalls hörte, soll sie gleich den Oden und Liedern deklamatorischer Art gewesen sein. Die Glucksche Komposition dieser letzteren aber ist ungleich wichtiger geworden für die Entwicklung der Gattung überhaupt. H. Kretzschmar bezeichnet sie als die Ureltern der Richard Wagnerschen Tristanstudien und der „Träume“, „Versuche, den üblichen Grundriß des Liedes besonderen Zwecken entsprechend zu verändern ... das Problem, das sich Gluck bei den Texten Klopstocks gestellt hat, ist die freie Behandlung des Mittelteiles im dreiteiligen Lied.“ Das 1780 in Wien erschienene Klopstockheft Glucks, das sieben Nummern enthält, ist das berühmteste Liederheft des 18. Jahrhunderts. Unter diesen „Oden und Liedern“ sind „Die frühen Gräber“, der „Schlachtgesang“ und „Willkommen, o silberner Mond“ wohl am meisten gesungen worden. Schon vor Gluck hatten andere bedeutende Musiker, z. B. C. Ph. Em. Bach und Reichardt, Klopstocksche Dichtungen vertont, ebenso Beethovens Lehrer Neefe. Klopstock und Gluck fanden darin ein Gemeinsames, daß sie sich befreiten vom fremdländischen Einfluß und dem Gefühl der Einzelperson zu freierem Ausdruck verhalfen. Klopstock hatte noch das besondere Verdienst, mit seinen vaterländischen Dramen, so undramatisch sie infolge Mangels an inneren Konflikten immerhin sein mochten, zuerst jene Bahn beschritten zu haben, die später Richard Wagner zu seinen Opern und Musikdramen hinführen sollte. Herder urteilt über das Verhältnis von Klopstock und Gluck in der 8. Sammlung der Briefe zur Beförderung der Humanität: „Daß Klopstock zu seinem „Hermann“ einen Gluck fand, daß er durch seine Gesänge ihn und andere seines Geistes zu dieser Gattung einfacher Musik weckte, gehört mit zu den glücklichsten Begegnissen seines Lebens... Wenn überhaupt die Muse der Tonkunst in der Einfalt und Würde, die ihr gebührt, zu uns zurückkehren würde, wessen Worte würden sie freundlicher herniederzaubern als Klopstocks?“

Klopstock sammelte eine große Gemeinde um sich. Für Norddeutschland galt er eine Zeitlang als Literaturpapst. Vornehmlich die Jugend begeisterte sich an seinen Poesien und sah zu ihm empor als ihrem geistigen Vater. Groß waren seine Verdienste insbesondere um die deutsche Sprache und Metrik. Unermüdlich war er im Ausfeilen auch des kleinsten Gedichtes, unermüdlich auch im Suchen nach neuen Strophen und freien Rhythmen. Allerdings kam die Zeit, da Lessing sagen durfte, Klopstock werde mehr bewundert als gelesen. Aber als Lehrer der kommenden Dichterorganisationen stand Klopstock einzig da. Nachdrücklich weist z. B. Vilmar darauf hin, daß Klopstock die Poesie befreit hat von totem Formalismus und ihr die Richtung gab auf große Gedanken, als das die Dichtung erst eigentlich Erzeugende; auf Gedanken, die mehr sind als nur Versform und herkömmlicher Reimklang. Es war eine selbstverständliche Folge, daß hiervon auch die musikalische Lyrik allmählich Nutzen hatte und mit der Zeit dichterische Vorlagen und Anregungen empfing, die ungleich höher zu bewerten waren als jene früherer Zeiten.

Es ist notwendig, vorübergehend noch eines Poeten an dieser Stelle zu gedenken, der auf den jungen Klopstock einst wesentlichen Einfluß ausgeübt hatte. Nämlich Friedrich von Hagedorn (1708 bis 1754), der Dichter der heitern Geselligkeit und leicht sich beschränkenden Zufriedenheit. Auf Horazens Wegen wandelnd, wurde Hagedorn der Schöpfer der anakreontischen Dichtungsart, und hier fand er in Gleim, Uz und Wieland seine bedeutendsten Nachfolger.

Hagedorn verband mit zierlichem Versbau und anmutiger Sprache feinen Geschmack. Im Jahre 1742 veröffentlichte er die „Sammlung neuer Oden und Lieder“, die ihn auch den Franzosen geneigt zeigt. „Um unsere Lyrik wieder aufzufrischen und ihr die Weichlichkeit und Alltäglichkeit auszutreiben, war eine stärkere Dosis französischen Spottes und Esprits gerade recht“ (Kretzschmar). Hagedorns Verse waren sangbar und kamen somit der Komposition entgegen. Der in Penig in Sachsen geborene Valentin Görner, der später Musikdirektor am Hamburger Dom wurde, komponierte Hagedornsche Oden und hatte Grund, in der Vorrede zur 3. Sammlung „das Gefällige, das Reizende, das Scherzende, das Tändelnde, das Verliebte, das Lustige“ an ihnen rühmend hervorzuheben. Viele dieser Sachen waren Humoristika, sehr geeignet für die Tafelrunde lustiger Zecher, für Wechselgesang und Exkneipenstimmung. In der Literatur der musikalischen Geselligkeit nimmt die Hagedorn-Görnersche Sammlung einen geschichtlich bedeutenden Platz ein. Persönlich selbst unmusikalisch, zeigt Hagedorn doch in vielen seiner Poesien volkstümlichen Reiz, der den Tonsetzer unbedingt anregte und zudem Förderung erfuhr durch die Verwendung des Refrains. Indem sich Hagedorn von der, damals überkünstelten und dem baren Konventialismus verfallenen Hirtenpoesie des vergangenen Renaissancegeschmackes ab- und freierer Natürlichkeit zuwandte, wirkte er seit 1745 auf das entschiedenste ein auf die deutsche Lyrik und durfte u. a. auch einen Klopstock und Lessing zu seinen Schülern rechnen. Hagedorn-Komponisten waren neben Görner auch Telemann, J. E. Bach, G. Krause und V. Herbing.

Hagedorns bedeutendster und seine Richtung

zugleich verfeinernder Nachfolger war Johann Ludwig Gleim (1719 bis 1803). Eng befreundet mit Graun, dem berühmten Komponisten des „Tod Jesu", lebte Gleim als Domsekretär in Halberstadt, wo er einen Kreis junger Talente um sich sammelte und das schönste Zimmer seiner Wohnung zum „Tempel der Musen und der Freundschaft" weihte. Im Mai 1757 erschienen seine „Preußischen Kriegslieder von einem Grenadier", denen später noch andere folgten. Sie sind in der Zeit des Siebenjährigen Krieges das beste dichterische Produkt. Auf volkstümlichen Ton gestimmt, haben sie leicht faßliches Versmaß, echte Empfindung und starke realistische Anschaulichkeit. Man bezeichnete Gleim als den deutschen Tyrtäus und Anakreon in einer Person. Seine „Gedichte in Anakreons Manier" feiern die Liebe und den Wein, obwohl Gleim in Liebessachen sehr platonisch dachte und als prinzipieller Abstinenzler sich selbst den „alten Halberstädter Wassertrinker" nannte. Aber unentwegt schwärmte er „von Rosen und Sommerlauben, von Träumen voll Sehnsucht und Zärtlichkeit, von Küssen und Spielen, von Bechern und Trinken." Anfang Oktober 1753 erschien in Berlin ohne Autornamen das in der Folge berühmt gewordene Liederheft „Odien mit Melodien", unter dessen 31 Nummern sich auch Gleimsche Gedichte befinden. Neben Reichard vertonte (vermutlich) auch Phil. Em. Bach die „Grenadierlieder".

Zu Gleims Freundeskreise gehörte ferner auch der Ansbacher Justizrat Johann Peter Uz (1720 bis 1796), der sich, von Lessing und Herder warm anerkannt, später von der anakreontischen Poesie zur religiösen und philosophischen hinwandte. Uz war einer der würdigsten Vertreter der weltlichheitern Lyrik; Anakreontiker nicht in blinder Nachahmung, sondern aus innerer Veranlagung und Gefühlsverwandtschaft heraus. Seine Dichtungen kommen vielfach der Vertonung sehr entgegen; mehrere von ihnen finden sich auch in der oben erwähnten Berliner Sammlung der „Oden und Lieder" von 1753. Ferner gab Johann Peter Abraham Schulz ein Jahr darauf „Uzens religiöse Gesänge nebst Anhang" und 1786 des Dichters „Religiöse Oden" für eine Singstimme und Klavier heraus. Diese komponierten Lieder erfreuten sich ausnehmend großer Beliebtheit und weiter Verbreitung. Sie ließen teilweise den Charakter anklingen und waren mehr volkstümlich gehalten. Dem Kreise der Berliner Künstler, aus dem die beiden, schon mehrfach angeführten und für die Entwicklung des Liedes so überaus wichtigen Liederhefte hervorgingen, und dessen Mittelpunkt der durch musikalische Schriften und Abhandlungen wie auch durch eigne Kompositionen bekannte Advokat Chr. Gottfr. Krause (1719 bis 1770) bildete, gehörte auch der Dichter des „Frühling", Ewald Christian von Kleist (1715 bis 1759), an. In dichterischer Beziehung Gleim und Uz entschieden überlegen, und charakterisiert durch seine gesamte Produktion überschattende Schwermut, steht er der Musik allerdings im allgemeinen persönlich ferner. Im ersten Teile der Berliner „Oden und Lieder" ist sein Name als Dichter des „Amynt" vertreten. Weit mehr Beziehungen zur Musik hatte dagegen, obwohl fast mehr Kritiker als Dichter, Karl Wilh. Ramler (1725 bis 1798), den aber Anlage und Neigung zur Musik hinleiteten. In seinen Kantatendichtungen erwies er sich als ausgezeichneter Rhythmiker. Als erstes Werk dieser Gattung erschien 1755 „Der Tod Jesu", das Graun, zwei Jahre darauf eine andere, „die Hirten an der Krippe zu Bethlehem", das Agricola komponierte; 1760 ferner für den Hamburger Telemann „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu". Teils lyrisch, teils episch, vereinigen diese geistlichen Kantaten neutestamentliche Geschichte vermischt mit Reflexionen über alttestamentliche Stellen. Sie bieten reimlose wie auch gereimte Rezitative und haben nach Anordnung und Inhalt künstlerischen Wert. Denn mit edler und gefühlvoller Sprache vereinigt sich tiefe und wirkliche Religiosität, natürlich beeinflußt durch die, das gesamte Zeitalter beherrschende Empfindsamkeit. Zusammen mit Joh. Elias Schlegel und Gerstenberg ist Ramler als Verfasser z. B. des „Pygmalion" und der „Ino" einer der Hauptvertreter der deutschen Kantatendichtung mythologischer Richtung. Seine Arbeiten dieser Gattung zeigen antikisierenden Odenstil, haben teilweise allegorische Einkleidung und stets symmetrischen Aufbau. Ramlers Kantaten komponierten Johann Chr. Bach, Fr. Benda, Telemann, Kirnberger, Vogler u. a. An den Berliner Liederfesten war Ramler gleichfalls beteiligt und gab zudem (1767 und 1768) eine Sammlung „Lieder der Deutschen mit Melodien" heraus.

Chopins E-Moll-Prélude

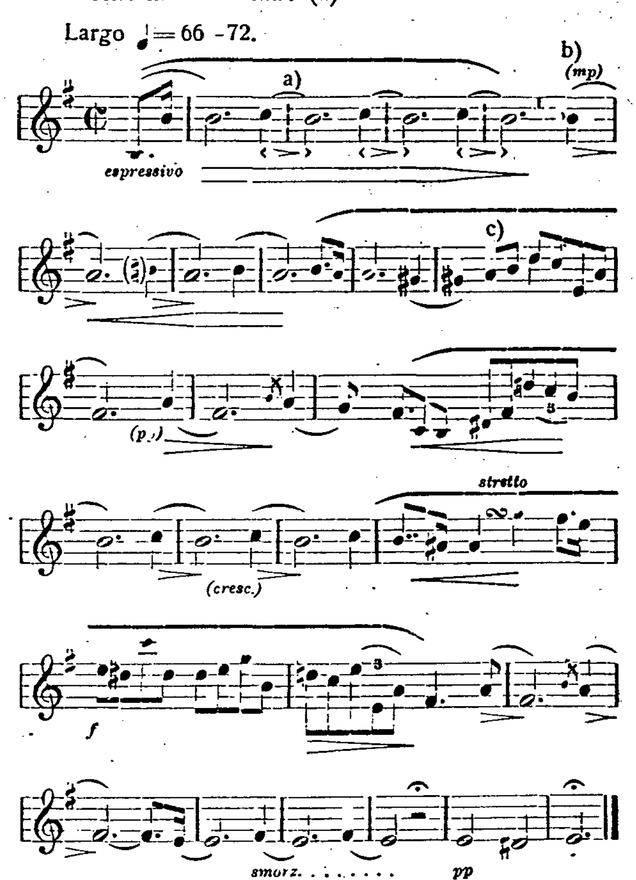
Von Martin Frey, Halle a. d. Sa.

Wenn Robert Schumann über Chopins Op. 28 schrieb: „Die Préludes bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etüden im größten Stil ausgeführt. Beinah das Gegenteil; es sind Skizzen, Etüdenanfänge oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: Friedrich Chopin schrieb's. Er ist der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit," so steht er mit diesem Urteil nicht allein da. Anton Rubinstein sagte über sie: „Man vergißt über den

Präludien die ganze Welt; je mehr man sie spielt, desto inhaltsvoller werden sie; die kleinen Stücke scheinen mit jeder Note größer und größer zu werden. Hätte Chopin nichts komponiert als seine Präludien, so könnte ihm schon die Unsterblichkeit gesichert sein.“ In gleichem Sinne äußern sich auch Liszt und Hans von Bülow. Nicht selten hört man bedeutende Pianisten alle vierundzwanzig Préludes an einem Abende vortragen.

Bei einer solchen Bewertung der Stücke durch große Meister[1]) des Klavierspiels muß es den Musiker befremden, wenn die technisch leichtesten Préludes dem Klavierschüler der Mittelstufe in einem Sonatinenalbum als musikalische Kost geboten werden. Das ist im Grunde genommen eine Versündigung wider den Geist dieser Musik; denn die scheinbar leichten Stücke sind für den Schüler unsagbar schwer, wenn sie wirklich gut vorgetragen werden sollen. Am meisten hat unter Kinderhänden das Prélude Nr. 4 in E-Moll zu leiden. Wie ich letzthin in dem Aufsatz über das Regentropfenpräludium erwähnte, wurde es bei der Totenfeier in der Madeleine-Kirche mit dem tieftraurigen in H-Moll (Nr. 6) auf der Orgel gespielt. Schon daraus geht deutlich hervor, daß es einen geistigen Gehalt hat, den jugendliche Spieler nie und nimmer erschöpfend wiedergeben können. Friedrich Niecks, der bekannte Biograph Chopins, nennt es mit vollstem Rechte eine kleine Dichtung, ihm ist aber der ganze tiefe Inhalt noch nicht aufgegangen, wenn er sagt, ihre ausgesuchte lieblich sehnende Sinnigkeit sei nicht zu beschreiben. Das Prélude schürft weit tiefer, da kommt Adolf Weißmann in seiner geistreichen Chopinstudie dem Kern der Sache schon näher, wenn er sagt: die Dichtung spricht von tiefem Leide: von dem der Liebe. Noch treffender charakterisierte Anton Rubinstein das kleine Kunstwerk, als er im Unterricht sich folgendermaßen äußerte: „Das ist ein ganzes Gedicht: die linke Hand ist das menschliche Leben, das Alltägliche, die Monotonie; sie muß ganz gleichmäßig, piano und dabei klar harmonisch gespielt werden; die rechte Hand ist das Leiden, die Trauer, die im stretto den Kulminationspunkt erreicht: schließlich ist der Mensch erschöpft; das Leben erlischt, und die letzten Akkorde sind ein Requiem. Hätte Chopin nur dieses Präludium geschrieben, wäre er doch ein Chopin.“ (Vgl. Erinnerungen an Anton Rubinstein von Sandra Droucker, S. 19.) Schmerz und Trauer bringt auch die Zeichnung von Robert Spieß zum Ausdruck: Eine sitzende weibliche Gestalt gibt sich, beide Arme auf ein Geländer bzw. Gemäuer gestützt, ganz dem tiefen Schmerze hin, der ihre Seele erfüllt und den Körper erschüttert, hoffnungslos starrt ihr Auge in das sich endlos vor ihr ausdehnende Wasser.

Sehen wir uns das wundervolle, ergreifende Stück einmal näher an. Mit einem aus tiefstem Seelengrunde sich loslösenden Seufzer beginnt es; ein Gedanke ist es, der unsre Seele umklammert und nicht mehr losläßt (a)



Nehmen wir an, der Tondichter Chopin hätte das Prélude entworfen, als er die Nachricht vom Tode eines ihm lieben Menschen erhielt. Da es ganz und gar unbekannt ist, wo und wann das Stück konzipiert wurde, ob in Paris noch oder auf Majorca, so ist es ja unmöglich, uns das Gegenteil zu beweisen. Als ich das Stück seinerzeit studierte — spielte wäre zu wenig gesagt, da es an die linke Hand hinsichtlich des Anschlags große Anforderungen stellt, wenn man die harmonischen Feinheiten wirksam und doch nicht aufdringlich zur Geltung bringen will —, sah ich im Geiste eine junge Mutter am Totenbette ihres Kindes. Noch ist es ihr ganz unfaßbar, daß ihr das Liebste entrissen sein soll, daher die beständige Wiederholung desselben Motivs. Nach einem diminuendo, das sich bis zum 4. Takte erstreckt, wiederholt sich die Frage auf b–a und h–a. Von Takt 4–9 ist vielleicht ein crescendo angebracht. Das Motiv des Schmerzes, wie wir es wohl nennen können, muß stets de-

[1]) Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß ein Maler Robert Spieß, im Wunderhorn-Verlage zu den Préludes 24 Zeichnungen veröffentlichte.

crescendo vorgetragen, also derart, daß der Auftakt betonter erscheint als die $^3/_4$-Note auf dem schweren Taktteile. Die Achtelphrase ([c] Takt 9) spiele man so, als richte man die bange Frage an das Schicksal „Sollt' es wirklich möglich sein?“ Nachdem die beiden letzten Töne a fis wie mechanisch im pp wiederholt sind, leitet eine sehr frei im Takt zu spielende Phrase in den Anfang zurück, nur mit dem Unterschiede, daß nun das Motiv stets mit zunehmender Stärke vorzutragen ist. Im Stretto liegt ein Hadern mit dem Schicksal; aber schon nach zwei Takten ebbt die Verzweiflung zurück; abermals werden die beiden letzten Töne der Phrase wiederholt, halb gedankenlos, das zweitemal jedoch mit einem letzten Rest von Energie, die durch den Vorschlag zum Ausdruck gebracht wird. Das Smorzando zeigt, daß es mit der Kraft der Schwergeprüften zu Ende geht. Die mit einer Fermate gekrönte Pause bedeutet hier, daß eine wohltätige Ohnmacht das tiefe Weh vergessen läßt. Man gleite also ja nicht flüchtig darüber hin, wie es leider so oft bei Fermaten geschieht. Man sollte wenigstens die Pause auf 2 bis 3 Takte ausdehnen. Die drei Schlußakkorde, die aber ja nicht arpeggiert gespielt werden dürfen, wie es sonderbarerweise die Klindworth-Ausgabe vorschreibt, wirken danach wie eine fromme Ergebung in das Unvermeidliche, oder bilden nach Rubinstein das Requiem.

Es wird wohl kaum einen einigermaßen musikalischen Menschen geben, auf den die kleine ergreifende Dichtung nicht einen tiefen Eindruck hinterließe. Wir verstehen nun auch, wie dieses unscheinbare Präludium überaus geeignet war, seinerzeit bei der Begräbnisfeierlichkeit in Paris vorgetragen zu werden.

C. M. v. Weber als Liederkomponist

Von Felix von Lepel, Dresden

Die Leistungen Webers auf vokalem Gebiete, insbesondere auf dem des Liedes sind bisher nur verhältnismäßig wenig gewürdigt worden. Wie viele seiner Vokalschöpfungen kennen wir heute nur noch den Namen nach, wie etwa die Kantate „Kampf und Sieg“ auf die Schlacht bei Waterloo, die zum Jubiläum Friedrich Augusts I. von Sachsen komponierte „Jubelkantate“, die Duette, Kinderlieder, gemischte Quartette, Hymnen, — ganz zu schweigen von den zahllosen, opernmäßigen „Szenen und Arien“. Riemanns Lexikon vermeldet von Webers Vokalschaffen nur lakonisch: „viele Lieder“. Mag unter Webers Gesangskompositionen viel Verstaubtes, nicht mehr Lebensfähiges sein: seine Lieder, die eine Art hochanständiger und schlichter Hausmusik darstellen, verdienen jedenfalls nicht die gänzliche Vernachlässigung, die ihnen in unseren Tagen, wo einzig und allein der Operettenschlager herrscht, zuteil wird! Weber besaß eine ausgesprochene Begabung für das schlichte volkstümliche Lied, die man ja auch in seinem Opernschaften auf Schritt und Tritt feststellen kann.

Die Stellung, die Webers Lieder in der Musikliteratur einnehmen? Geschichtlich gehören sie in ihrer schlichten, kunstlosen, echt-volkstümlichen Faktur und freundlichen Herzlichkeit noch vor die Schuberts, des großen Liedreformators, wie Storck (Gesch. der Mus.) zu Recht betont, — „sie sind meist recht einfach, verdienen aber einen dauernden Platz in der Hausmusik, vor allem die Heiteren Lieder, die mit ihrem rechten Humor der gerade auf diesem Gebiete besonders üppig gedeihenden wertlosen Schlagerware Abbruch tun müßten“. Webers Lieder sind durchweg von echt volkstümlicher Melodik, und namentlich die Heiteren gewürzt von einem feinen, liebenswürdigen Humor und froher Schalkhaftigkeit, dabei durchweg — entsprechend ihrem kindlichen Charakter — von leichtester Ausführbarkeit, so daß diesen anmutigen Liederreihen die weiteste Verbreitung zu wünschen wäre. —

Im folgenden sollen einige der am wenigsten bekannten Lieder Webers kurz gestreift werden.[1]) Da ist gleich zuerst das schelmische, neckische verliebte „Liebeslied“: „Ich hab' mir eins erwählet, ein Schätzchen, das mir gefällt“ (E-Dur), das den eigenhändigen Vermerk Webers: „Componiert d. 8. Jan. 1817 in Berlin“ trägt, also noch in die Zeit vor dem „Freischütz“ fällt. — Oder die schlichte, in den einfachsten Linien und Umrissen gehaltene „Fromme Magd“, entstanden 1818 in Dresden, — wo der Text „Eine fromme Magd von gutem Stand geht ihrer Frauen fein zur Hand, hält Schüssel, Tisch und Teller rein“ — in höchst origineller und charakteristischer Weise untermalt wird. — Nicht unerwähnt bleiben darf das huschende, durchsichtig zarte und filigranartige „Elfenlied“, komponiert 5. Okt. 1819 in Dresden, auf einen Text von K. L. Kannegießer.[2]) Wie witzig und humoristisch fein wirkt da die lautmalende Koloratur bei den Worten: „Huschkätzchen meine Freude“...! — Ein Kabinettstückchen vornehmster Art ist auch das „Weine nur nicht!“ (Dresden, Mai 1818) mit seiner gitarrenartigen Begleitung. — Nr. 6, „Unbefangenheit“

[1]) Ausgew. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von C. M. v. Weber. Neue rev. Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Preis 18 Ng.

[2]) Carl Ludwig Kannegießer (1781—1861), bekannter Philologe und Dante-Übersetzer.

(entstanden im Februar 1813 während Webers Aufenthalt in Prag) mit seinem herzigen Grundton und seiner einfachen, schlichten Diktion ist geradezu ein Schlager!! Hier kann man die Kunst Webers bewundern, mit einfachen Mitteln glänzende Wirkungen zu erzielen... „Reigen", auf einen Text des bekannten Homer-Übersetzers und Dichters der „Luise", Joh. Heinr. Voß, reiht sich mit seinen humorvollen Spritzern würdig an; wie köstlich ist hier die Lautmalerei bei den Worten: „... schiebt ihr's auf das Kirmisbier, daß ich so vor Freuden krähe —", wie verblüffend naturalistisch wird das „dudeldideldu" der Geigen und Fiedeln nachgeahmt...! Schwächer sind „Wunsch und Entsagung" und „Das Mädchen und das erste Schneeglöckchen" (Text von dem Sturm- und Drangvorläufer und „Ugolino"-Dichter H. W. von Gerstenberg, 1717—1823). — Ein Treffer ist dagegen wieder das „Lied vom Floh", in dem die witzige und höchst naturalistische Tonmalerei zur Bewunderung zwingen muß. — Das (unterm 5. Mai 1812 in Berlin notierte) „Sonett" (Text von dem seinerzeit berühmten Ariost- und Dante-Übersetzer A. Fr. K. Streckfuß, 1778—1844) ist in überschwenglich-verliebtem, ans Pathetische streifendem Tone gehalten (was Weber weniger lag), im Liede des „Schwermütigen beim Verluste der Geliebten" (Prag, November 1816) stimmt er klagende, resignierte Töne an (Wahl der Tonart: Des-Dur!). — Das „Triolet" (komponiert 8. Juli 1819 in Hosterwitz bei Dresden) auf einen Text von Carl Förster (1789—1841) ist wieder ein schwächeres Produkt, langweilig moralisierend; ziemlich farblos auch das „Lied der Hirtin" (1818) und das in frühester Zeit (Frankfurt 1810) entstandene „Wiegenlied" (Text von Hiemer, dem Librettisten des „Abu Hassau"). — Dann kommt aber, als Abschluß dieser Reihe, noch ein ganz geniales Stück: „Serenade" (schon 1809 entstanden), auf einen Text des dänischen Dichters Jens Baggesen (1764—1826). „Horch leise, horch Geliebte! Horch, es tönt das Lied der Nachtigallen, es blüht der Wald, es blühn an allen Gesträuchen Blüten": — mit traumhaft-zarten, duftigen, mandolinenartigen Arpeggio-Akkorden wird zu den Worten hier eine höchst stimmungsvolle, dabei so einfache und kunstlose Untermalung gegeben! —

Daß man diesen einfachen, anspruchslosen Schöpfungen so gut wie gar nicht mehr im Konzertsaal begegnet, hat hauptsächlich den Grund, daß den Sängern von heute das Stilgefühl für diese Kunst abhanden gekommen ist, und sich die meisten gar nicht die Mühe nehmen, sich mit diesen „petits riens" zu befassen... Schade — und ein höchst bedauerliches Zeichen für den „Musikbetrieb" unserer Zeit...!

Musikalische Scherenschnitte

Von Georg Böttcher, Braunschweig

Gustav Mahler

Heute muß ich Ihnen schreiben. Meine Gedanken sind schwer und reif. Ich habe die dunklen Vorhänge von den Fenstern zurückgezogen und lasse den Strom der Herbstsonne in mein Zimmer fluten. Draußen liegt still und schweigsam der Spätherbstwald. Nicht mehr voll Variationen der intimsten Wesenheiten der Farbe, sondern ein trostloses verlassenes Grau. In den Laubfall dieser verwelkten Schönheit bin ich gegangen, nachdenksam, erfüllt von den Rhythmen des Alltags, bis sich in meine Gedanken eine Folge von Tönen spann, weitherkommend, niedersteigend:

„Herbstnebel wallen bläulich über'n See . . ."

„Der Einsame im Herbst", „Das Lied von der Erde", das Leid der Erde. Eine Sinfonie in Gesängen. Mahlers Genius spricht. Über das Land blinkt eine Ewigkeitstraurigkeit. — Ich habe die Partitur hervorgesucht und mich in das Chaos der künstlerischen Konzeption vertieft. Aber ich will heute nicht bei Motiven, Themen stehen bleiben, um nicht dieses Stück Schöpfungsgeschichte zu zerstückeln. Hier spricht das Erlebnis des Tondichters, dieser Wunsch: sich ganz an das große stille, tätige Dasein zu verschwenden, und dann: Wiedergeburt im Werke. Hier spricht der Sinfoniker und hält seine Vorstellungen in tausend und abertausend Zeichen fest. Es ist ein Neuerleben.

Brahms baute auf dem Fundament: Beethoven, Bruckner improvisiert in modernen schon gemischten Farben, aber Mahler ringt mit sich selbst. Seine Erfindung gebiert Gestaltungskraft, und wenn er gestaltet, entwickelt er sich zu erhabener Größe. Es gibt Stellen in seinen Werken, die widerstreben, aber keine, die ohne einen Hauch der Seele ist. Manchmal ist es ein Weinen, entferntes Rufen, Grübeln, manchmal ein freudiges Scherzo, schlichte Weisen aus des Knaben Wunderhorn geschöpft, bis zur mystischen religiösen Kraft seiner Seele; alles fließt bunt durcheinander: Faustisches Ringen im Erlösungsverlangen, leidenschaftliches Leiderleben, Erkennen der furchtbaren Zweiseitigkeiten des Lebens, ein Hinaufdeuten zu den weltentrückten Fernen, zu dem Erhabenen, Jenseitigen. Er gibt keine Erlösung. Er deutet und weist nur auf den Weg: Aussöhnung mit sich selbst und mit der Außenwelt. Dumpf und unentwirrt fließen die Vorstellungen des Schaffenden aus seiner gestal-

tungsfrohen Seele. Es klagt der Einsame im Herbst: „Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen?"

Stehen wir nicht alle im Sehnen der Ferne? Auch in der Tragik des Hamletwesens liegt über unserem traurig-süßen Dasein ein eigener Zauber.

Wir alle suchen die Schönheit unseres Daseins in unserem Verhältnis zu den Menschen, und wir alle warten auf die Hand, die wertvolles in unser Dasein legt. —

Herbstwald rauscht auf. Das Sterben da draußen weht mich an. Doch ein sieghaftes Hoffen läßt mich nicht müde werden. Aus allem wird einst der Samen zu großen zukünftigen Dingen keimen. —

Chopin

Es liegt um uns herum
gar mancher Abgrund, den das Schicksal grub,
doch hier in unserm Herzen ist der tiefste,
und reizend ist es, sich hinabzustürzen. Tasso

An einem sonnigen Oktobertage wurde Chopin zur letzten Ruhe geleitet. Mit aller Pracht. Fürsten schritten hinter ihm her. Sein gewaltiger Trauermarsch, diese erschütternde Sprache von Schmerz und Erlösung klang in die feierliche Stille. Als der Sarg in die Gruft gesenkt ward, sandte man ihm einen Becher polnischer Erde nach. Man begrub den Leib — das Herz ist der Heimat zurückgegeben worden. —

Chopin zu kategorisieren ist nicht leicht, so gilt er als der große internationale Künstler. Heinrich Heine sagt von ihm: „Die Einflüsse dreier Nationalitäten machen seine Persönlichkeit zu einer höchst merkwürdigen Erscheinung; er hat sich nämlich das Beste angeeignet, wodurch sich die drei Völker auszeichnen: Polen gab ihm seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz; Frankreich gab ihm seine leichte Anmut, seine Grazie, Deutschland gab ihm seinen romantischen Tiefsinn ... die Natur gab ihm eine zierliche, schlanke, etwas schmächtige Gestalt, das edelste Herz und das Genie. Ja, Chopin muß man Genie zusprechen in der vollen Bedeutung des Wortes; er ist nicht bloß Virtuose, er ist Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Erscheinung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Rafaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie."

Wie wesensnah ist hier Chopins Art durch den Dichter des Heimwehs, der Romantik, den Seelenverwandten, empfunden.

Gottfried Kinkel nannte die Musik „Uroffenbarung", Theodor Fischer: „die bloßgelegte Seele aller Kunst". Bei Chopin ist die Musik Selbstoffenbarung. Sie war ihm die unendlichste Sprache für die zarteste und feinste Nüance des Gefühls. (Er ist Dichter auf dem Klavier, Lyriker im großen Stil, Märchenerzähler, Traumdichter.) Seine Phantasien verlieren sich in die Unendlichkeit menschlichen Empfindens. Es schwebt und drängt in ihm, seine trunkenen Sinne breiten sich, das Grenzenlose zu empfangen, und sein Herz geht über von der Fülle.

Leidenschaftliches Begehren, Sinnenrausch im Wohlklang, so strömt es in breiten Wellen dahin.

Chopins Domäne ist das intime Kunstwerk. Seine Besonderheit liegt in der Miniatur. Seine subjektive Ausdrucksweise läßt nur Seelen, die seinem inneren Empfinden verwandt sind, den Weg zum Verständnis seiner Eigenart finden. In vielseitige Formen goß er die Sprache seiner Wesenheit, drängte er zum Wiederglanz des Ichs. Seine Préludes wecken die Erinnerung an die Maler italienischer Renaissance, an jene Zartheit der seelischen Linie, die Botticellis feinsten Bildern zu eigen ist; Hoheit des Gefühls — dann wieder flutet seine Tonwelt in revolutionärer Kraft:

ein Chaos, das gebären will,
Balladengeist — michelangeleske Krieger —
Kämpfen, Tosen — vom Sturm aufgewühlte Bäume.

Die Geschlossenheit und Wucht der Energien weicht den bezaubernden Stunden einer rätselhaften Dämmerungsdeutung: den Nocturnes; eine zarte berauschende Musik liebestrunkener Seelen, eine Sprache voll ausgesuchter Feinheit, musikalischer Sensibilität und poetischer Schönheit, eine Sprache des Traumes

geboren aus Klangfarben der Harmonien
und Freiheit der Rythmen.

Ihr Rhytmus zwingt uns nicht, wir spüren nur etwas wie das Streicheln einer leisen, feinen Hand und hören das Singen eines fremden, sehnsüchtigen Blutes.

Alles Fühlen, Sehnen, Träumen sammelt sich in diesen Liedern ohne Worte. Empfängnisstunde für das seelische Empfinden des Künstlers ist es und Seligkeit seinen fühlenden Sinnen.

Chopins Leben war Sehnsucht — Sehnsucht nach Liebe. In keiner Periode seines Daseins fehlt die Frau, die ihn entflammt. Liebeserleben trieb ihn zu den höchsten Stufen des Empfindens, bis hinab in die Tiefe der selbstquälerischen Tragik eines Tasso. In jenen Stunden sich verzehrend, bedrückt, gespannt, der kleinsten Hemmung nicht gewachsen — in seiner Kunst schaffend: ein Starker und Leuchtender auf hohen Gipfeln! Ein menschlich künstlerisches Problem. Wir hören die Tonflut seiner Phantasiewelt und sehen ihn in seinem irdischen Teil am Menschlichen leiden. Wo viel Schmerz, da ist viel Neuanfang, Entwicklung, Vertiefung. So ruht in seinen Werken das Abbild seiner Seele, die ungeheuer reich an Spiegelung und Strahlen alles in sich sammelt, Freude, Leid und Schmerz, in der es so wunderbar verwandelt aufersteht, daß unsere Augen sich geblendet schließen müssen.

Des Kaisers Dichter (Li-Tai-Pe)

Oper von Clemens von Frankenstein

Dichtung von Rudolf Lothar / Uraufführung im Stadttheater zu Hamburg am 2. November 1920

Mit großer Eile hat unser Theater, das es sonst mit der zeitgenössischen Kunst meist nicht sehr eilig hat, die neue Oper Clemens von Frankensteins der Oeffentlichkeit überantwortet; vielleicht, weil man sehr richtig dachte: je eher daran, je eher davon. Denn trotz des festzustellenden Achtungserfolges wird doch kein Zweifel bestehen, daß die Oper, wenigstens was unsere Stadt betrifft, schon nach sehr wenigen Aufführungen zu Grabe getragen werden muß. Rudolf Lothars sehr dürftiges Textbuch, das vergebens bemüht ist, eine harmlose Handlung in drei Akten überzeugend aufzubauen, zeigt, von allen theater-requisitorischen Zutaten entblößt, eine so magere Idee, daß man nicht recht begreift, was den doch bühnensicheren und erfahrenen Komponisten zu diesem Textbuch hingezogen hat. Vielleicht, daß die Dichtung doch immerhin einige Möglichkeiten bietet, in breit angelegten Szenen bei dem musikalischen Nachdichter das anzuregen, was Robert Schumann Inspiration zu nennen pflegte, vielleicht auch nur das ostasiatische Milieu, das sich ja seit einiger Zeit als für unsere Schaffenden von besonderer Anziehungskraft beweist, seit Puccini auf diesem japanisch orientierten Neigungsgebiet erfolgreich gewesen ist. Doch weder das eine noch das andere richtet etwas aus, wenn es da hapert, wo das entscheidende Moment für die innere Lebensfähigkeit eines Kunstwerkes gesucht wird; und darin hapert es hier nur zu sehr.

Li-Tai-Pe, Chinas großer, weinfroher Dichter der Vorzeit, dessen so wenig antialkoholische Neigung ohne besonders zwingende Notwendigkeit hier breitgetreten wird, ist der große Held dieser kleinen Episode. Nach der historischen Ueberlieferung kostete ihn seine Weinseligkeit zwar derzeit, als er einmal schwankend im schwankenden Boot auf das Meer hinausfuhr, das Leben, indem er sehr prosaisch in die Fluten hineinfiel, wenn auch das ihn bewundernde China die hübsche Sage daraus machte, daß er gelegentlich dieser Fahrt, von Delphinen getragen, ins Wunderland des Jenseits eingegangen sei. Das interessiert für diese Oper allerdings nicht, aber wahrscheinlich mit Rücksicht auf den so entstandenen besonderen Ruf beliebt es dem Textdichter, auch uns seinen Dichter in schwankendem Zustande auf die Bühne zu stellen, ohne daß der Grund hierzu sonderlich ersichtlich wird. Schon das ist ein verfehltes Moment, wie es deren in dieser Oper viele gibt. Li-Tai-Pe, des Volkes Liebling, ist, da er die hohen Richter seiner Wissenschaft nicht nach chinesischem Brauch mit begehrenswerten Angebinden traktieren konnte, durchs Examen gefallen. Doch der Weise weiß sich für die entgangene Gelehrtenwürde reichlich im Wein zu entschädigen, wobei ihn jedoch ein kaiserlicher Gesandter unterbricht, um ihn vor den Thron zu geleiten, damit er den entzückten Gefühlen des Kaisers, der sich in das Bild einer fernen Prinzessin verliebt hat, in einem der Schönheit der Schönen würdigen Gedicht Ausdruck gebe. Dies Gedicht ist im zweiten Akt vor dem Greifenthron mit automobilhafter Geschwindigkeit gemacht, und der Dichter erhält den Auftrag, die ferne Prinzessin als künftige Gemahlin des Kaisers einzuholen. Als Gnade erbittet er sich, seine akademischen Widersacher seiner Rache auszuliefern und mit ihnen das zu tun, wofür sie zuvor ihn gut befanden: seine Tusche zu reiben, seine Schuhe zu schnüren. Doch die beiden chinesischen Theaterbösewichte rächen sich durch verleumderische Anklagen gegen den im letzten Akt mit der Prinzessin nahenden Dichter. Der in Zweifel gestürzte Kaiser verlangt Zeugen, doch der rasch bestochene Page Li-Tai-Pes, ein junges verkleidetes, dem Dichter in heimlicher Liebe ergebenes Weib, zerreißt die Intrigen, der befriedigte Kaiser empfängt seine Prinzessin, der beglückte Dichter aber die verkannte, treue Yang-Qui-Fe; das Ende ist Wohlgefallen. Diese Handlung, die nur im letzten Akt sich zu einigermaßen interessierenden und sinnfälligen Geschehnissen verdichtet, sonst aber in einem episodenhaften, exponierenden Aufbau stecken geblieben ist, ist denn auch so arm, daß sie für die kurzen drei Akte nicht ausreicht und auf allerlei künstliches Beiwerk angewiesen ist, um sich einigermaßen hinzufristen. Aber auch der Idee selbst fehlt der logische, zwingende Aufbau, auch hier wiegt das Episodenhafte über, so daß man immer den Eindruck hat, die Szenen seien eher an den Haaren herbeigezogen, als organisch auseinander und aus einer klaren Grundidee hervorgewachsen.

Daß denn auch Frankenstein mit diesem Textbuch nicht sonderlich viel anzufangen wußte, ist hiernach natürlich nicht weiter verwunderlich. Die Musik des ersten Aktes rauscht mit kaum einer Ausnahme als moderne, innerlich zersetzte, der Melodik und Tonalität möglichst ausweichende Verstandesmusik mit sehr schwacher Gefühlstemperatur vorüber. Erst mit dem zweiten Akt machen uns breitere melodische Linien und ein paar kühne Klangkombinationen interessierter aufhorchen; und mit der wachsenden Anregung, die sich nun aus dem Text ergibt, zeigt auch die Musik ihren inneren Werten nach allmählich steigende Tendenz. Gleichwohl vermag auch sie die schöpferische Höhe nicht zu erreichen, die mit den Mängeln des Textes völlig aussöhnen könnte. Schön möchte man diese Musik höchstens im allermodernsten Sinne nennen; wenig Linie, noch weniger Geschlossenheit, absolute Verleugnung aller Tonalität bis auf jene breiteren lyrischen Episoden im dritten Akt. Ab und zu schwingt sie sich zu einem fesselnden Charakterisierungsversuch auf, nur dem Humor bleibt sie eigentlich ebensoviel schuldig, wie der Textdichter seinerseits in den dürftigen, humoristisch sein sollenden Szenen. So erscheint das Werk meist überall in Ansätzen und Episoden stecken geblieben, und Clemens von Frankenstein hat sich höchstens insofern seine eigene musikalische Physiognomie bewahrt, als er sich von dem chinesischen Milieu nicht weiter verleiten ließ, eine exotisch orientierte Musik zu schreiben. Getreulich hält er sich an die expressionistisch angehauchten Bahnen der modernst-deutschen Kunstrichtung, ohne in der Instrumentation, wenn auch bisweilen extravagant, sonderlich originell zu sein. Der konservative Musikmensch fischt in diesem antiformalistischen Tonmeer vergebens nach den seinem Begriffe nach wohlklingenden Partien, von denen auch Frankenstein sich gewaltsam emanzipiert. Was würde der selige Robert Schumann sagen, der doch schon von Wagner behauptete, daß er nicht drei Takte schön hintereinander schreiben könne, wenn er unsere Neutöner einmal hörte. Aber unser ganzes modernes Schaffen ist ja heute darauf eingestellt, daß man es um jeden Preis anders macht, als die erledigten Geister früherer Zeit es machten, einerlei, was immer dabei herauskommt.

Eine Dame neben mir meinte, die Aufmachung sei das Beste an der Sache, und wenn der erfahrene Musiker mit einem kategorischen Urteil auch nicht so rasch bei der Hand sein wird, so dürfte in diesem Falle die Stegreifkritikerin doch nicht so ganz unrecht haben. Die Stadttheaterleitung hatte wieder einmal überwältigende

Verschwendung geübt und Bühnenbilder herausgestellt, deren Pracht zu den Sparsamkeitsforderungen unserer Zeit etwas auffallend kontrastierte. Angesichts der Leere des Theaters schon am zweiten Abend darf man um so mitleidsvoller der Lücke gedenken, die Li-Tai-Pe in das Budget unseres Kunstinstituts reißen wird. Der Kunst gegenüber sollte das freilich nichts sagen. Zur Verwirklichung des Werkes waren die ausgezeichnetsten Kräfte unserer Oper zur Verfügung gestellt: Karl Günther, der den Li-Tai-Pe so sympathisch wie möglich herauszustellen wußte, Helene Falck als im Spiel überaus anziehende, gesanglich fast vollendete Yang-Gui-Fe, Josef Groenen, der die Partie des Kaisers in bezaubernder klanglicher Gefühlswärme durchführte, wie Degler seinerseits mit dem ihm anvertrauten Ho-Tschi; Schützendorf und Kreuder als die akademischen Bösewichte und Margarethe Jensen in der kleinen Rolle der fremden Prinzessin. Musikalisch hatte Egon Pollak alles getan, dem Werk zum Erfolg zu verhelfen, und so konnten sich am Schluß die Verfasser mehrfach für den warmen, aber offensichtlich trügerischen Beifall bedanken. Bertha Witt

Das Spielwerk

Mysterium von Franz Schreker / Uraufführung am Nationaltheater München

Es war einmal" — zwar ist die Dichtung vom „Spielwerk" viel zu wenig ursprünglich und naiv, um ein Märchen zu sein —; es war einmal ein Meister Florian, der lebte friedsam vor der Stadt in einer Hütte zu Füßen eines Bergschlosses; mit Weib, Sohn und Gesellen schuf er ein Spielwerk, den Menschen zur Freude. Da stieg die schöne Prinzessin vom Schlosse hernieder, betörte den Sohn, der später im Straßengraben aussätzig zugrunde geht. Florians Gehilfe, der brünstige Wolf, raubt seinem Meister nicht nur Liese, das Weib, sondern greift auch zerstörend in das Spielwerk ein; ihm will sich die Prinzessin zu eigen geben, wenn er die Brandfackel in Meister Florians Hütte wirft, um damit das Spielwerk zu vernichten, das sie stets nur an ihren ersten Buhlen, Florians Sohn, erinnert. Ein Wanderbursche, eine Art reiner Tor, kommt des Wegs, bringt durch sein Flötenspiel das Spielwerk wieder zum Erklingen, zugleich auch dem Herzen der Prinzessin die wahre Liebe. Und der tote Sohn, der als Lebender mit seiner Mutter verstoßen war, als Toter aber wieder in des Vaters Hütte Aufnahme findet, erhebt sich von der Bahre und spielt die Geige wundersam, bis die Mutter ihn zur ewigen Ruhe singt.

Auch hier wieder Symbolik, dem „Fernen Klang" verwandt. In allen Opern Schreckers mit ihren legendären Stoffen drängen die Urwellen klingender Lebenssehnsucht an die Oberfläche; das Problem des Klanges wirft die wundersamsten Blasen auf und mit bühnenwirksamem Griff stellt der Dramatiker Schrecker das Ewig-Weibliche mitten in die Geschehnisse. Die Frauengestalten werden die eigentlich handelnden Personen, und in ihren Sexualtrieb hinein gellt der Schrei nach Erlösung. Wie in den „Gezeichneten" Carlotta ihren Alviano aus unwiderstehlicher Leidenschaft für Tamare betrügt, wie Els weder Bezähmung noch Gesetzlichkeit kennt, so bringt auch die Prinzessin, um ihr Triebleben zu befriedigen, über Meister Florians Heim alles Unglück. Mit ihr, dem liebeslüsternen Weibe, das ihren Geliebten in den Tod treibt und sich dem tierischen Wolf verspricht, der ihr zuliebe Florians Meisterwerk vernichten soll, kann man unmöglich Mitleid und Teilnahme empfinden. Solche dekadente, sexualpathologische Weibchen haben kein Anrecht, Heldinnen einer Oper zu sein. Wolf, das halbtierische Geschöpf, greift in das Gewebe der sog. „Handlung" nur ganz oberflächlich ein; auch der flötenblasende Wanderbursche muß nur das notwendige Mittel zum Zweck der Erlösung abgeben. Einzig und allein Liese, Meister Florians verstoßene Frau und Wolfs Buhlin wird uns — allerdings viel zu spät — menschlich näher gebracht; sie hätte, als Trägerin der (Mutter-)Liebe dramaturgisch den Kern der Handlung abgeben sollen.

Musikalisch hat Schrecker wieder eigenartige Farben gemischt; doch ist das keine Musik kerndeutscher, bestimmter Art und tieferer Empfindung; es ist ein Feilschen und Kalkulieren mit Tönen zu einem polyphonen Meisterwerk vereint, das dem Herzen nichts zu sagen hat. Klangkomplexe prallen aneinander, abgerissen ist oft die Thematik und üppig instrumentiert blendet das Orchester. Ohr und Herz beginnen erst dann etwas auszuruhen, wenn die vier Männer mit der Totenbahre auftreten und die Mutter ihren Erlösungsgesang beginnt. Meisterlich und mit besonderer Sorgfalt ausgeführt ist wieder die von Schrecker so beliebte Bühnenmusik, die auch hier wieder mit den eigenartigen Spielwerkklängen, der Flötenmelodie des Wandergesellen, dem Geigensolo des Toten und der Stimmführung der Chöre besonders in den Vordergrund gerückt ist.

Unser Generalmusikdirektor Bruno Walter, der feinhörige Dirigent, war der rechte Mann, solch Klangwunder zu deuten. Seiner musikalischen Leitung, dem Orchester, Fuchsens Regie und den Darstellern verdankt der öfters gerufene Dichterkomponist viel von dem Erfolg. Nelly Merz, die eine der gesanglich bedeutendsten Stützen unserer Oper geworden ist, stellte als Prinzessin des Weibes Liebesträumen und -sehnen über die sinnliche Gier. Stimmfroh sang Wolf seinen Wanderburschen, dämonisch Jerger seinen Wolf und Emil Schipper sowie Luise Willer verliehen Florian und Liese menschliche Züge.

Im Jahre 1914 hatte in Wien sowie in Frankfurt am gleichen Tage Franz Schreckers Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin" eine teils heftige, teils gelinde Ablehnung erfahren. Nun wurde in München am 30. November die in ein einaktiges „Mysterium" umgearbeitede Bühnenschöpfung „Das Spielwerk" als Erst-, d. h. Uraufführung mit allmählich einsetzendem Beifall herausgebracht. Rasch, ehe noch die Kritik ihr Urteil erscheinen lassen konnte, war die zweite Aufführung gefolgt.

Ferd. Keyfel

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader
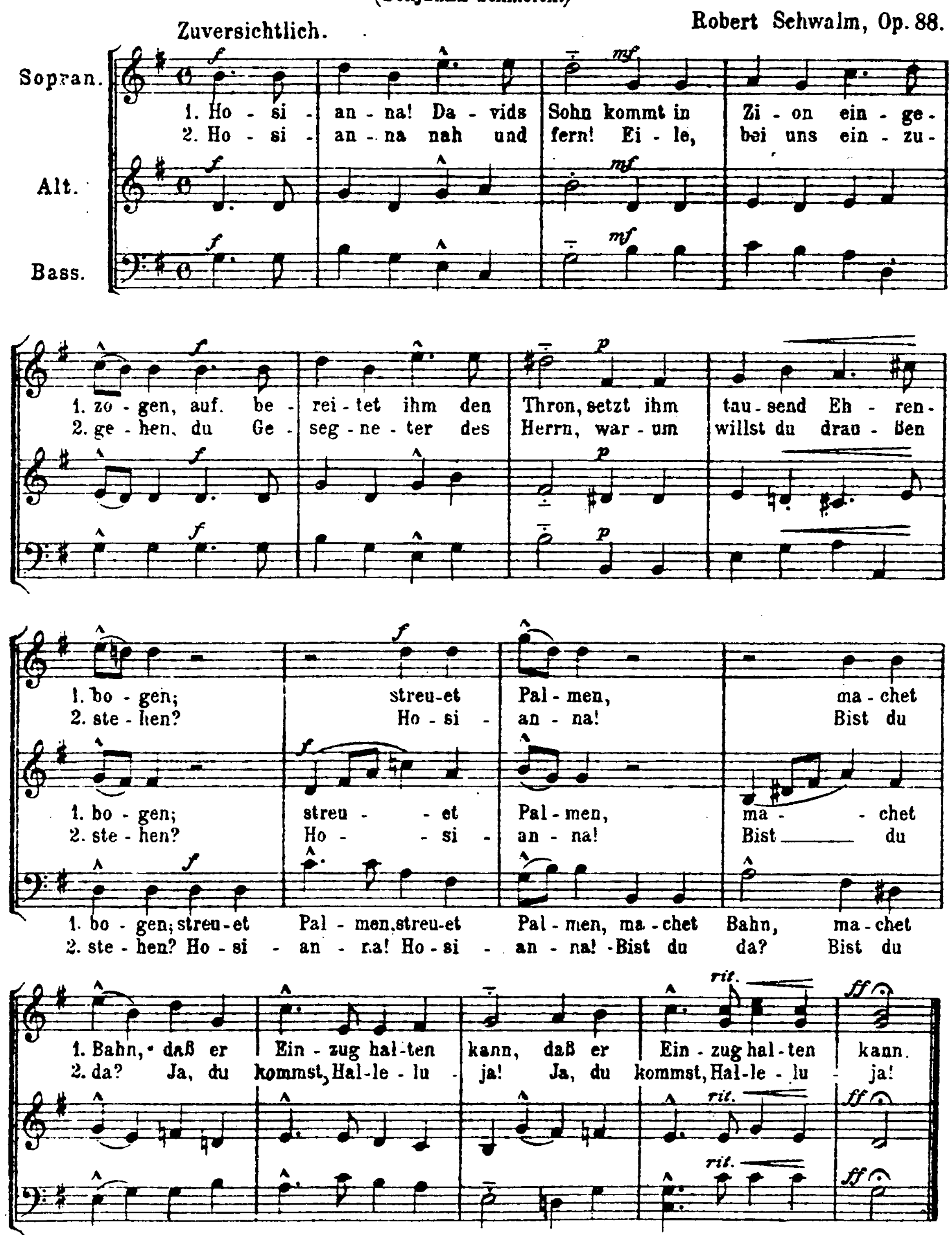
Meine Eingangsbemerkung im letzten Briefe wurde vom Deutschen Opernhause schlagend widerlegt, denn gerade acht Tage nach der Absendung, hatte man dort, am 8. November, zum ersten Male „Rheingold". Daß das nicht nach der Schablone geschehen würde, war vorauszusehen. Es war eine freie, echt künstlerische Nachschöpfung, die auf der Tatsache fußte, daß hier Wagners so eminent praktischer Bühnenverstand mehr als einmal mit seiner nicht minder bewundernswerten Dichterphantasie durch die Lappen ging. So hatte man sich überall, wo das Bühnenunmögliche verlangt war, so geschickt beholfen,

Z. f. M.
Beilage 10.

Advent.

(Benjamin Schmolck.)

Robert Schwalm, Op. 88.
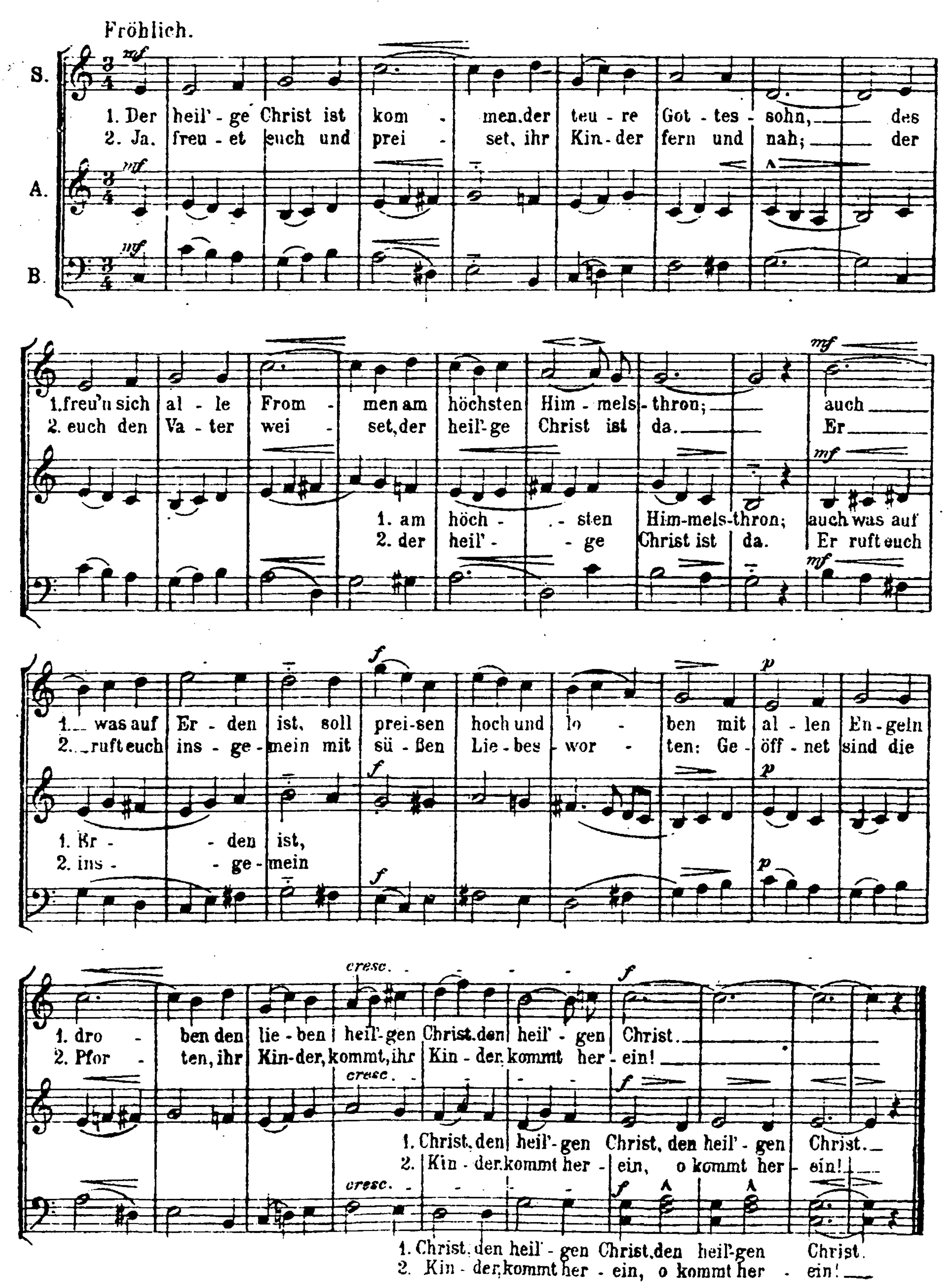


Aus Rob. Schwalm, Op. 88: „Zehn geistliche Lieder" für dreistimmigen Chor. Steingräber-Verlag Nr. 956.

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

Weihnachten.
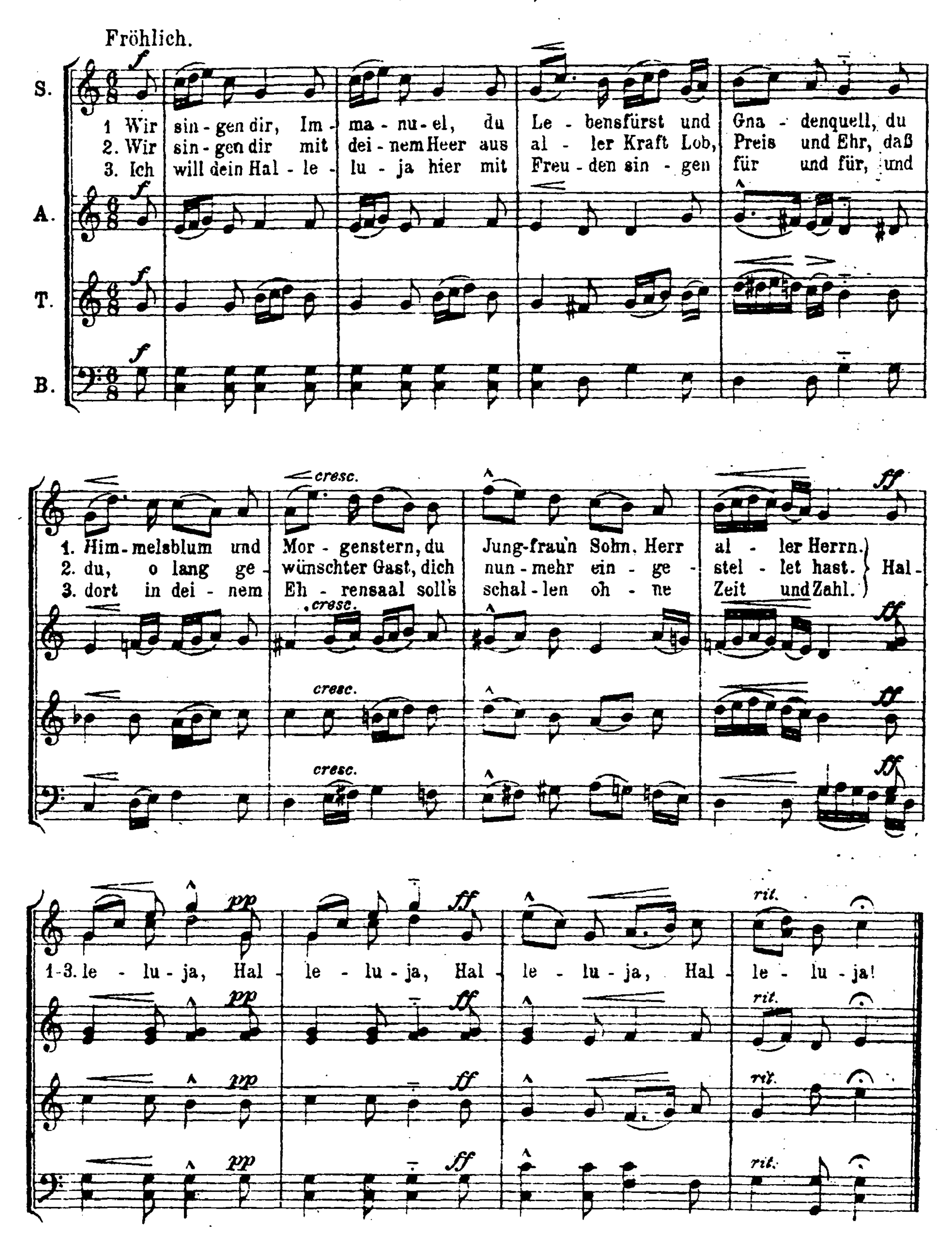
(E. M. Arndt.)



Aus Rob. Schwalm, Op. 88: „Zehn geistliche Lieder" für dreistimmigen Chor. Steingräber-Verlag Nr. 956.

Weihnachten.

(Paul Gerhardt.)
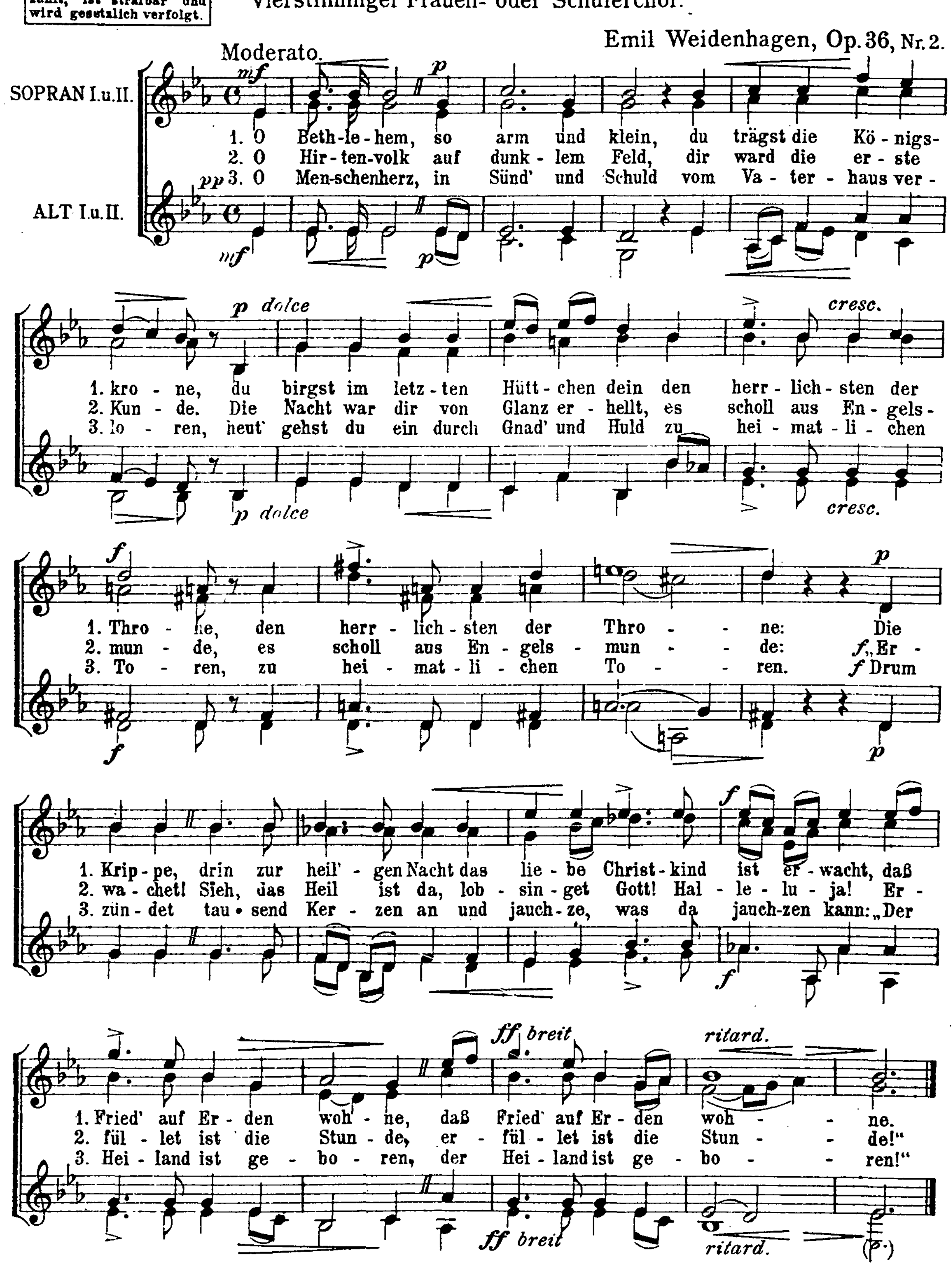


Aus Rob. Schwalm, Op. 105: „Zehn Gesänge" für gemischten Chor. Steingräber-Verlag Nr. 974.

Edition Steingräber
1945

Weihnacht.

(Emilie Weidenhagen.)

Vierstimmiger Frauen- oder Schülerchor.



 1806b

daß der Eindruck eines wahren Gesamtkunstwerkes nirgends beeinträchtigt wurde. Wenn Wagner diese Vorstellung gesehen hätte, würde er befriedigt zugegeben haben, daß man doch seit seinem Tode ungemein weitergekommen ist. Trotz des zweiten, Cosimaschen Bayreuths, das an Stelle der Wagnerschen eine Cosimasche Tradition schuf und den deutschnationalen Standpunkt der Festspiele in einen internationalen verwandelte. Wir Alten, die wir den Meister noch persönlich erlebt haben, müssen das immer wieder feststellen. Die vier Teile des „Rheingold" wurden im Deutschen Opernhause natürlich in einem Zuge, ohne Pausen gegeben, wobei man aber auf die Dampf- und Dunstevolutionen, die sonst wohl die nur sehr schwer zu realisierenden Wandeldekorationen ersetzen, verständig verzichtete und schlecht und recht die Gardine benutzte. In meiner Jugend sah ich „Rheingold", an das damals nur künstlerisch außerordentlich fähige Bühnen herangingen, stets in „vier Akten"; wenn's hoch kam, in zwei Hälften. Ebenso wagte man damals nirgends den „Fliegenden Holländer" durchzuspielen. In unserer Aufführung wären nun zunächst die schönen, malerisch vollkommenen Szenenbilder zu loben; geradezu zu bewundern die Natürlichkeit der atmosphärischen Vorgänge. Solch eine Gewitterwolkenentwicklung zum Beispiel, und ein solcher Regenbogen, wie da zu schauen war, hätte ehemals in das Reich der frommen Wünsche gehört. Dagegen konnte ich von der Götterburg Walhall, die doch lang und breit von Wodan angesungen wird, nicht die Spur entdecken; sie soll in irgendeiner Ecke als fragwürdiges und noch dazu windschiefes Wolkengebilde geprangt und dabei stark auf die selbsttätige Phantasie des Zuschauers spekuliert haben. Doch beeinträchtigte das den künstlerischen Gesamteindruck der Vorstellung kaum. Ihm diente auch die spezifische Aktion in großer Vollkommenheit. Zu wünschen ließen da allerdings die Darstellenden manches hinsichtlich der Deutlichkeit der Aussprache. Hier waren Alberich und Mime (Eduard Kandl und Harry Steier), sowie auch Loge (Karl Gentner) noch am ehesten auf dem Posten. Leider trug aber letzterer so wenig Stimmschönheit in seine Rolle, daß die berühmten, noch positiv-melodischen Stellen darin nicht zur Geltung kamen. Sein Spiel und seine Maske gehörten dem zweiten, Cosimaschen Bayreuth an und glichen eher einem roten, überbeweglichen Schleiertänzer denn einem germanischen Gotte. In dem Erklingen der betreffenden chromatischen Orchesterfigur jedesmal die Aufforderung zum Hüpfen und Gewandwerfen zu sehen, ist falsch, denn das Motiv bedeutet nicht die äußerliche Geste, sondern geht auf innere, psychische Zusammenhänge. Solche Veräußerlichungen sind aber eben das Signum des zweiten, Cosimaschen Bayreuth. Dessen heilloses Schulemachen zeigte sich auch ab und zu in der falschen Aussprache anderer Darsteller, wie ich sie leider auch auf anderen Bühnen beobachten konnte. So hört man z. B. stets: „Glaubt ihr mir nunn?" (anstatt: nun), und Mimme (anstatt: Mime). Dergleichen haben jene ausländischen Sänger nach Bayreuth getragen, die keiner korrekten deutschen Aussprache fähig waren. Hörte ich doch dort auch einen holländischen Tenoristen stets das holländische ü statt des deutschen i singen! Dergleichen wäre bei Wagner selber unmöglich gewesen. Ähnlich fiel der neubayreuther rote Wodan gegen den alten ab und auch die beiden übertriebenen Riesenfiguren. Jenen spielte im übrigen Julius vom Scheidt nicht übel, sowie auch diese Ernst Lehmann und Adolf Schöpflin. Doch gaben sie sich gar zu unbeholfen, ja hilflos, als ob sie die Gicht in den Füßen hätten. Alles echte neubayreuther Schule! Hier mag mir aber auch der Hinweis auf eine Entgleisung Wagners in der Orchesterpartie gestattet sein. Über Stock und Stein zu Tal stapfen sie hin" — dazu klingen verhältnismäßig schnelle Stakkatonoten, als ob es sich um leichtfüßige Maultiere handelte; halbe Bewegung, also doppelte Notenwerte hätten hier die Riesentritte eher ausgedrückt. Sie ließen sich sehr leicht hineinretouchieren. Auch bezüglich Erdas (Emma Vilmar-Hansen) plädiere ich für die altbayreuther Aufmachung. Da stieg sie in einer vertikalen Seitenfelsspalte „bis zu halber Leibeshöhe" auf und war „von edler Gestalt"; jetzt aber kommt aus einer horizontalen Bodenspalte ein mißfarbenes Scheusal hervor, von dem man im Parkett überhaupt nur den Kopf — wie guillotiniert — gesehen haben soll. Schade, denn die Sängerin hätte sonst mit ihrer prächtigen Stimme ergreifend gewirkt. Donner und Froh (Julius Röther und Johannes Scheurich) waren gut, ebenso Fricka und Freia (Emmy Zimmermann und Elsa d'Heureuse). Auch die Rheintöchter (Edika Fleischer, Meta Seinemeyer, Alice Mertens) hielten sich in ihrer schwierigen Lage tapfer, schrien aber die berühmten Terzettpartien ihrer Rollen ohne den dort heimischen Wohllaut ab. Schließlich muß noch Eduard Mörikes als Kapellmeister gedacht werden. Er führte seine Aufgabe vorzüglich durch. Hie und da waren neubayreuther Tempodehnungen, die ich zurückweise; ab und zu auch mal ein allzu dröhnendes Creszendo oder Fortissimo. Letzteres sollte mindestens beim ersten Eintritt des Riesenmotives auf ein Maß reduziert werden, das Posaunen und Pauken nicht als Solissimoinstrumente erscheinen läßt. Ich, der ich noch Wagner selber erlebte und von seinem Schwiegervater Liszt persönlich gefördert wurde, sage nochmals, daß Wagner dieser Vorstellung freudig applaudiert haben würde, wenn er ihr beigewohnt hätte. Wenn nun Leute, die zu seinen Lebzeiten noch in den Windeln lagen, darüber schreiben, es habe ihr gänzlich der „Wagnersche Geist" gefehlt, so erregt mich das zu einem wahrhaft homerischen Gelächter. Aber unter den vierzig bis fünfzig Herrschaften, die hier in Berlin mit Musikkritik beschäftigt sind, gibt es eigentümliche Heilige, die die Minderzahl der wirklich Berufenen in unverdienten Mißkredit bringen. So legte mir ein Künstler eine neue Zeitschrift, „Der Kritiker", vor, in der des soeben verstorbenen Paul Knüpfer gelegentlich einer „Freischütz"-Vorstellung in der Staatsoper mit folgenden Worten gedacht war: „Wenig in die Erscheinung trat P. K., da das Vorspiel ‚Die Rosen des Eremiten' gestrichen war." Der gute Mann wußte also nicht, daß Weber jenes Vorspiel gar nicht komponierte, und verdankte seine Kenntnis der populärsten deutschen Oper lediglich dem Reclamschen Textbuche, ohne aber da die orientierende Einführung zu lesen. Wie mag man über ihn an der Staatsoper gelacht haben!

Die Neuheit nun, die letztere herausbrachte, kann ich nicht nach der Aufführung besprechen, da unser Blatt zur selbigen nicht geladen war, ich aber keine Neigung hatte, den schamlosen Wucherpreis von 100 M. für einen Parkettsitz zu bezahlen. Es war E. v. Rezniceks Schaueroper „Ritter Blaubart". Soweit ich das Werk kennenlernen konnte, stellt es eine ausgesprochene Verbalhornung des bekannten Märchens dar. Darin ist schon die Titelrolle so verunglückt, daß auch der beste Darsteller nichts Ordentliches daraus machen können dürfte. Die Musik kann dem aber nicht überhelfen. Sie ist anständig-modern, teilweise geistreich, teilweise selbst gehaltvoll und im Orchestersatze vortrefflich. Vorurteilslose Kollegen, die die Aufführung besuchten, bestätigten meine Ansicht. Wenn man wieder einmal ein deutsches Märchen auf die Staatsopernbühne bringen wollte, weshalb griff man da nicht zu Kanns „Der Fremde" („Gevatter Tod")? Dieser Meister ist geborener Berliner und Akademie-

mitglied, und sein Werk hat sich bereits in Dresden und andernorts bewährt, aber — er gehört keiner allmächtigen Clique an, was heutzutage ein größerer Hemmschuh denn je ist. Möge nun immerhin. dem liebenswürdigen Österreicher sein „Blaubart" den Dauererfolg bringen, der durch das Berliner „Premierenpublikum", das berüchtigte, keineswegs garantiert ist und von mir vorläufig für unwahrscheinlich gehalten wird. Möchte ich mich mit meinem Unkenrufe geirrt haben, aber d'Alberts „Revolutionshochzeit" flaut im Deutschen Opernhause auch bereits ab. Weshalb dort aber so famose Werke, wie „Höllisch Gold", „Herbststurm" und ähnliche verschwunden sind, vermag ich mir künstlerisch nicht zu erklären. In der geheimnisvollen Welt der Bretter kennt man sich nie ordentlich aus.

Im Konzertgetriebe nun geschahen einige besonders bemerkenswerte Ereignisse, von denen ich aber erst im nächsten Briefe erzählen kann, denn mein heutiger wird sonst zu lang.

AUS WIEN

Von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

Das leuchtende Hauptereignis der bisherigen Saison war das äußerst gelungene Ravel-Fest, das zu Ehren des persönlich nach Wien gekommenen Führers der französischen Moderne stattfand. Zweifache Gründe mögen den seine väterliche Scholle nur ungern verlassenden und selten reisenden Meister veranlaßt haben, gerade Wien mit seinem Besuche zu bedenken und allen Reisebeschwerden zu trotzen, um sich uns vorzustellen. Zunächst, daß in Wien bereits eine große Gemeinde seiner Anhänger besteht und etliche seiner Werke bereits wiederholt hier aufgeführt wurden; dann aber, weil den französischen Neuerer ein gewisses Gefühl künstlerischer Verwandtschaft mit unserer Geschmacksrichtung und eine auf gemeinsamen Zielen sich gründende Sympathie nach Wien drängte, dem weltbekannten Brennpunkte des Neutönertums, wo die Saaten Schönbergs und Schrekers üppig keimen und ein eigener Schönberg-Verein, auf den sich das Hauptinteresse Ravels konzentrierte und dessen Nachahmung er in Paris plant, die Propaganda der modernen Musik in systematischer Weise sich angelegen sein läßt.

Mit Ravel war nicht nur die bedeutende französische Altistin Marya Freund als vortreffliche Interpretin seiner noch näher anzuführenden Lieder, sondern noch ein anderer Meister der Moderne, Alfredo Casella, zu uns gekommen. Casella ist Italiener, ein ausgezeichneter Pianist und Komponist von fortschrittlicher Gesinnung und lebt teils in Rom als angesehener Professor an der dortigen Königl. Akademie der Musik, teils in Paris mit der Bestimmung freier Schaffenstätigkeit. Kraft einer wunderbaren Einfühlung hat es Casella verstanden, den sich nur wenigen gänzlich offenbarenden Sinn der musikalischen Entwicklung der verschiedenen Nationen in sich aufzunehmen, ist ein glühender Verehrer Gustav Mahlers (von diesem selbst seinerzeit hochgeschätzt), ein begeisterter Wortführer der französischen Moderne und gilt als eines der markantesten Tondichterprofile des jungen Italien. Komponist der Rhapsodie „Italia", Op. 11, der Orchestersuite C-Dur, Op. 13, des Ballettes „Le couvent sur l'eau", der „Notte di Maggio" für eine Singstimme mit Orchester nach Giov. Carducci, und anderer bedeutender Werke — darunter für Klavier die köstlichen „Hampelmännchen" und „Kleinen Nichtigkeiten" —, genießt er mit Recht den Ruf als eine der wagemutigsten, aber auch innerlich geschlossensten Erscheinungen der musikalischen Moderne. Und nun zurück zu Maurice Ravel.

Ravel kann heute, nach dem frühzeitigen Hinscheiden Debussys, den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, als musikalischer Bannerträger der Franzosen und eine der stärksten Begabungen unter den zeitgenössischen Komponisten überhaupt zu gelten. Wiewohl ihn mit Debussy manches Gemeinsame verbindet, trägt seine Musik doch andererseits eine spezifische und — rundweg gesagt — in höchster Vollendung geprägte Note. Wenn auch zart, duftig, wie ein hauchartiger Niederschlag feinster seelischer Regungen, voller Grazie und Anmut dahinschwebend, ist seine Musik doch, im Gegensatze zu Debussy und nur zu begreiflich als künstlerischer Ausklang seiner baskischen Heimat, mit schärferen Konturen gezeichnet, von zackigen Rhythmen belebt und erfreut durch einen unnachahmlichen, echt französischen Esprit. Der Eindruck, der von dieser Art Musik auf den modern gearteten Musiker überströmt, bedeutet für diesen ein tiefes seelisches Erlebnis. Es ist ein unendlich berührendes Ebenmaß zwischen Form und Inhalt; jeder grelle Ton oder „der romantische Schrei", wie sich Roland Manuel in seiner Studie über Ravel ausdrückt, geflissentlich vermieden. Ein mit allem Raffinement der Technik vollzogenes Erschauern und Verschweben plastischer Gestalten...

Das Ravel-Konzert umfaßte einen Orchesterabend, an dem der für diese Interpretation wie geschaffene Oskar Fried den Taktstock führte, sowie ein Kammermusikkonzert; dazwischen eingestreut eine Matinee des Schönberg-Vereins, in der Ravel mitwirkte. Die sorgfältig ausgearbeiteten Programme umfaßten jeweilig Glanzstücke Ravelscher Kunst und boten in ihrer Gesamtheit einen idealen Überblick über das bisherige Lebenswerk Ravels. Man hörte zunächst die 4sätzige (Prélude à la Nuit, Malagueña, Habanera, Feria) Rhapsodie espagnole, die des besseren Verständnisses halber noch an demselben Abende wiederholt wurde; ferner die großdimensionierte, für das Gastspiel des russischen Ballettes seinerzeit geschriebene, choreographische Suite „Daphnis et Chloé"; die von Marya Freund mit stärkstem Ausdrucke gesungenen Lieder „Shérazade", „Chants hébraiques", „Histoires naturelles"; ferner die Sonatine und das „Jeux d'eau" für Klavier und endlich das immens schwere Klaviertrio.

Die übrigen Konzerte der laufenden Saison boten das gewohnte Bild einer glanzvollen Hochkonjunktur unseres Musiklebens. Die überwältigende Fülle der hier zu Gast weilenden auswärtigen Künstler, die gleichzeitig über das Machtmittel einer starken Valuta verfügen, eröffnet den wirbelnden Reigen und weist den einheimischen Sängern und Instrumentalisten, die sich infolge der ins Maßlose gestiegenen Kosten nur mit kleinen Sälen und Klavierbegleitung statt Mitwirkung des Orchesters begnügen müssen, eine bescheidenere Rolle zu. An bekannten Sängern und Sängerinnen verzeichne ich zunächst Commendatore Battistini, der übrigens auch in Verdi-Opern an unserer Volksoper gastierte, Georg Baklanoff und Alfred Piccaver, die auch im Konzertsaale die schon zum Überdruß gehörten Bravurarien aus Verdi und Puccini einem enthusiasmierten Schieberpublikum zum besten gaben. Hervorragende Leistungen boten der sympathische, durch seine großartige Atemtechnik in Staunen versetzende Finnländer Helge Lindberg und die außerordentlich gefeierte Maria Ivogün, deren brillante Koloraturen an der Stätte, wo sie, einige Jahre vorher, den Unterricht unserer Schlemmer-Ambros an der Musikakademie genossen und später den bedeutungsvollen Flug in die weite Welt unternommen hatte, wahre Stürme der Begeisterung erregte. Von einheimischen Künstlern zeichneten sich anläßlich ihres Auftretens im Konzerthause die glänzenden Soprane Elise Elizza und Elisabeth Schumann sowie die fein timbrierten Altstimmen der Hermine Kittel und Bella Paalen, sämtliche Damen bewährte Mitglieder unserer Staatsoper, aus.

Die Geige war in dieser Saison vertreten durch Hugo Gottesmann, einen vorzüglichen, auch als

Primus einer neuen Quartettvereinigung hervorragend qualifizierten, aus unserer Musikakademie hervorgegangenen Künstler; Fritz Mandl, ein ehemaliger Offizier, der sein Debut im Konzertsaale recht wacker bestand und warmen Ton mit angenehmem Vortrage, namentlich in kleinen graziösen Piecen, verbindet; Maria Catani, eine famose florentinische Geigerin, die aus Italien ein endlich einmal von der einschläfernden Schablone abweichendes Programm gebracht und namentlich mit dem von klassischem Geiste durchströmten A-Moll-Konzerte von Vivaldi (mit Orgelbegleitung) ausgezeichneten Erfolg hatte.

Von den alljährlich wiederkehrenden Meistern des Klaviers konzertierte bisher bloß Emil Sauer, der sich vor Antritt seiner spanischen Tournee — Spanien ist heute wegen seiner Valuta neben Amerika das besuchteste Land für deutsche Künstler — von dem Wiener Publikum mit einem jener seltenen Abende verabschiedete, bei denen jede Kritik verstummt und an ihre Stelle uneingeschränkte Bewunderung tritt. Eine klassische, die immense Technik durchaus überstrahlende Abgeklärtheit durchflutet dieses einzigartige Klavierspiel des gegenwärtig wohl bedeutendsten Hüters der Lisztschen Schule, ob Sauer nun einen entzückenden Scarlatti oder die ergreifenden Mysterien einer letzten Beethoven-Sonate offenbart. Neu für Wien waren der italienische Pianist Ermanno Beato, mit virtuosem Spiele, der sich nur vor übertriebenem Pedalgebrauche hüten muß, sowie der Engländer Viktor Benham, der exakt, aber kühl die Tasten behandelt. Der junge Wiener Klavierkünstler Paul Emmerich, der im Vorjahre allein sechs Klavierabende mit durchaus interessanten Programm veranstaltete und in nächster Zeit eine Konzertreise nach Niederländisch-Indien unternimmt, hinterließ auch mit seinem diesjährigen Konzerte die besten Eindrücke von seiner reifen Pianistik. Emmerich entstammt der gründlichen Schule der vorzüglichen Wiener Pädagogin C. Mandl-Barda, deren neuartige, bis zu den schwierigsten Problemen der Klaviertechnik führenden Werke (Kompendium, Oktavenstudien) gleichzeitig an dieser Stelle empfohlen seien.

Die Kammermusik findet eine liebevolle Pflege in den von der rührigen neuen Konzertdirektion Krieg anstalteten Matineen der Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Wiener Staatsoper unter Leitung von Direktor Ferdinand Löwe. Das erste Abonnement-Konzert zeigte mit dem Mozartschen Konzertanten-Quartett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester sowie mit einem Händelschen Oboenkonzerte (Solist der ausgezeichnete Professor Alexander Wunderer) diese erlesene, vorzüglich eingespielte Künstlerschar in allen ihren glänzenden Qualitäten. Das schon erwähnte Gottesmann-Quartett bewies durch die meisterliche Aufführung von Bruckners einzigem, wenn wir von dem nachgelassenen Streicher-Intermezzo D-Moll absehen, Kammermusikwerke, dem Streichquintette F-Dur, welche besondere Sorgfalt diese jungen Künstler auf ein interessantes Programm verwenden. Dieses prächtige Werk, ein echter Bruckner von überquellender Melodik, weiter Phantasie und Adel der Empfindung, wie ein enggerahmtes Miniaturbild einer seiner Riesensinfonien anmutend, steht hoch über den gewöhnlichen Durchschnitt der Kammermusik unserer Zeit und bietet ein dankbares Material für ernste Künstler. Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ auch die treffliche Trio-Vereinigung Leo Sirota—Robert Pollak—Wilhelm Jeral, speziell mit der ausgezeichneten Wiedergabe von Tschaikowskys Klaviertrio.

AUS PARIS

Von Paul Louis Neuberth

Spricht man in einer deutschen Musikzeitung oder überhaupt in einer Musikzeitschrift von irgendwo auf dem Erdenball das tausende Mal von Bach, ist man sicher, immer wieder das Interesse der Leser zu erwecken.

Denn Bach ist ein unerschöpflicher Anlaß zur Bewunderung und hat es verdient, vom Himmel hoch, wo er als Seliger weilt, immer neue Gläubige an seine Altare kommen zu sehen. Brennt doch in seinen Werken eine ewige Flamme von religiöser Einfachheit und dogmatischer Pracht und, was noch wertvoller ist, von wunderbarer Güte!

Was nun ein junger Franzose für Bach, mit Bach und durch Bach geleistet hat, muß über die Grenzen seines Vaterlandes bekannt und gelobt werden. Marcel Dupré, ein erstaunlich begabter Orgelvirtuose, hat die gesamten Orgelwerke in zehn Vortragsabenden in Paris auswendig gespielt.

Man weiß, was Carl Reinecke vom Auswendigspielen meinte: „Sind doch alle Künstler," sagte er, „nur Menschen, die das Gedächtnis einmal im Stiche lassen kann!" und man wird Marcel Dupré um so mehr bewundern, als er seine Aufgabe mit Logik und ohne eine Minute Schwäche glücklich durchgeführt hat.

Das mit erlesener Sorgfalt zusammengestellte Programm brachte alle Hundertvierundfünfzig Orgelkompositionen Bachs zu Gehör. Viele herrliche Offenbarungen kamen da heraus. Die Zuhörerschaft wurde durch Marcel Duprés meisterhaftes Spiel in die höchste Sphäre der Musik und der Orgelkunst gehoben!

Gabriel Fauré, der begabte aber etwas fade Komponist, hat als weißer Greis die Direktion des Pariser Musik-Konservatoriums aufgegeben. Als Nachfolger wurde Henri Rabaud, 1873 in Paris geboren, der Komponist von „La Procession Nocturne", einer genialen und poesievollen sinfonischen Dichtung nach Lenaus Versen und der mit Erfolg gegebenen heiteren Oper „Marouf", ernannt.

Der Wechsel in dieser hohen Stellung wurde in Fachkreisen mit Zufriedenheit aufgenommen; man erwartete von dieser neuen Regierung Reformen! Eine hat nicht lang auf sich warten lassen! Kaum an seinen Schreibtisch gesetzt, sandte Rabaud einen Erlaß an seine Untertanen.

Er verordnete nämlich, daß die Professoren sich um ihre Schüler mehr bekümmern, ihr Amt gewissenhafter pflegen sollten und nicht beständig, wie es zur Sitte geworden war, Urlaub verlangen, um Konzerte und Reisen in die Welt zu veranstalten!

Die eiserne Faust Rabauds war in dieser Hinsicht nötig.

Die Orchesterkonzerte haben uns neue Werke gebracht. Bei Pasdeloup wurden zwei Tänze aus „La Tempête" (Der Sturm) von Chausson gespielt.

Chausson, ein zu früh gestorbener Komponist, stand ganz unter César Francks und Wagners Einfluß. Von den zwei Tänzen ist einer „Danse Rustique" genannt. Er ist ein Waldbild und beginnt mit dem Waldvogelmotiv aus Siegfried. Diese zwei Werke, die technisch an das Orchester keine zu hohen Anforderungen stellen, bewegen sich in Licht, mit schlanker Feinheit.

Im Châtelet gab Pierné eine Uraufführung von Darius Milhaud: Zweite sinfonische Suite.

Die Sache ging nicht so einfach von statten. Pierné mußte vom Dirigentenpulte aus eine Rede halten, und am Ende ging man zur Polizeiwache Hilfe holen, um die Ruhe beim Publikum wieder herzustellen.

Darius Milhaud ist ein extravaganter, humorvoller, reicher Bankierssohn, der sich als musikalischer Revolutionär ausgibt. Er stellt die Tradition auf den Kopf und schafft ganz Unerwartetes! Die Ohren seiner Zuhörer müssen natürlich unter solcher Musik leiden, denn der Futurismus hat ein großes Maul und starke Rhythmen. (Bitte nicht lesen, starke Rippen!)

Rhythmus ist freilich viel in dieser Musik, aber doch nicht alles, sonst wären Negertänze als etwas Herr-

liches zu betrachten und Mendelssohns Lieder ohne Worte als Unsinn zu brandmarken!

Der junge Milhaud hat Temperament und Laune, er könnte sich schöner und feiner aussprechen; er hat es in seinen hebräischen Liedern für Singstimme und Klavier, welche die ewig poetische Klage seiner Rasse besingen, auch getan.

Er will aber die Aufmerksamkeit des Publikums erregen, deshalb schreibt er Dissonanzen auf Dissonanzen. In der gespielten Suite befindet sich sogar eine Stelle, bei der die Kontrabässe zwei oder drei Minuten lang denselben Rhythmus in denselben Noten kratzen, während das Orchester allerhand drollige Themen in allen möglichen — und unmöglichen Tonalitäten hören läßt. Die Fuga hatte er den Blechinstrumenten zugeteilt; sie entfesselte den Sturm. Die Zuhörer pfiffen, tobten, heulten, man schrie zwar auch „Bravo". Solche Musik hatte man bei Kolonne bis jetzt noch nicht gehört, und einen solchen Spektakel im Saal schon lange nicht mehr gesehen.

Migot, der im letzten Briefe angeführte Musiker und Maler, der in diesen zwei Zweigen der Kunst freie und neue aber edle Bahnen wandelt, hat eine amerikanische Stiftung von Sir Thomas Ryan (den 12000-Frankenpreis) erhalten. Mitglieder der Preisrichterkommission waren: Widor, Fauré, Rabaud, Dukas, Ravel, Pierre Lalo, Florent Schmitt, Guy Ropartz, Bonnet und d'Indy.

Die Quartettisten lassen sich auch wieder hören; das Quatuor Poulet spielte besonders vortrefflich Ravels Quartett. Ein Mozart wurde auch fein, aber ein wenig zu leidenschaftlich wiedergegeben.

Solistenabende gab es im Oktober weniger als gewöhnlich; das Papier ist teuer!

DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG

Im letzten „Musikbriefe" aus Kopenhagen muß es statt Reimann — Ramin heißen.

Rundschau

OPER

BIELEFELD Die Spielzeit begann mit Tannhäuser. Unter M. Cahnbleys musikalischer Leitung arbeitete der große Klangkörper mit guter Präzision. Für den erkrankten Heldentenor Eichwald sang W. Bultemann (Coburg) die Titelpartie. Die Stimme klingt matt und verschleiert. Guten Eindruck machten die neuverpflichteten Mitglieder, Frl. Heuermann (Elisabeth) und Frl. Panzer (Hirt). Einen Gewinn für unsere Oper bedeutet auch der neue Spielleiter O. Moor. Bei der Wiederholung sang Herr Eichwald den Tannhäuser. Die Stimme klingt gepreßt, sie steht fast in allen Lagen unter Druck. Etwas besser war sein Eleazar in der „Jüdin". Als starke Säule unseres Ensembles lernte ich den Heldenbariton, Sonnen, kennen. Leider ist der prachtvolle, von Grund aus musikalische Sänger bis jetzt viel zu wenig beschäftigt worden. Ich verspreche mir von seinem demnächstigen Hans Sachs viel Gutes. — In einer von Kapellmeister Dworzak gut vorbereiteten Troubadour-Aufführung stellten sich Frl. Neff als stimmbegabte Altistin und Herr Matuszewsky als lyrischer Tenor, mit strahlender, etwas stark nasaler Höhe, dem Publikum vor. Hübners Luna zeigte den lyrischen Bariton in aufsteigender Linie. Von den alten Mitgliedern nenne ich an erster Stelle die hochdramatische Frau Maier-Guntermann. Eine strahlende Stimme. In der „Entführung" taten sich Frau Gerber-Falk (Konstanze) und Herr Leman (Oswin) hervor. In den letzten Wochen gab es für uns zwei Neuheiten: Mozarts „Gärtnerin" und Blechs „Versiegelt". Man kann wohl sagen, daß sich unsere Oper im Zeichen des künstlerischen Aufstiegs befindet. K. Millies

HAMBURG Was man über unser Stadttheater zu berichten hätte, das nun wieder genau $2\frac{1}{2}$ Monat in Tätigkeit ist, könnte man lakonisch in zwei Worte zusammenfassen. Hans Pfitzners „Armer Heinrich" kam im September endlich zum erstenmal heraus und erlebte zwei Aufführungen. Das ist so bezeichnend für die notgedrungene Richtung unserer Theaterleitung, die ihr die konservative Geschmacksrichtung des Hamburger Opernpublikums vorschreibt, daß man darüber gar kein Wort mehr zu verlieren braucht. Seit Richard Wagner haben sich überhaupt nur drei zeitgenössische deutsche Opern dauernd auf dem Spielplan erhalten: Tiefland, Rosenkavalier und Tote Augen. Und doch kann man unserer Theaterleitung den Vorwurf nicht machen, daß sie ausschließlich dem Geschmack des großen Publikums Konzession machte. Zum mindesten ist der „Arme Heinrich" nicht die Oper, die sich bei eben diesem großen Publikum dauernd in Gunst setzen könnte. Aber der bessere Teil dieses Publikums, der Interesse daran hat, über den jeweiligen Standpunkt des modernen Musiklebens orientiert zu werden, hat ein Recht auf einen Spielplan, der soviel als möglich auch das berücksichtigt, bei dem nicht immer die Frage an erster Stelle steht, ob es als Kassenobjekt bewertet werden könnte und als solches den daran verschwendeten Aufwand lohnt. Hier würden bei unserer Oper jedenfalls noch sehr viele Unterlassungssünden aufzudecken sein. Aber als immerhin eindringlicher Beweis, daß man dennoch dem modernen Schaffen die Türen nicht ganz verrammelt, steht uns die Uraufführung von Frankensteins „Li-Tai-Pe" gegenüber, über die wir gleichzeitig berichten, sowie die Premieren von Puccinis neuen Operneinaktern und Korngolds Toter Stadt, an der bereits eifrig studiert wird, ganz zu schweigen von der wahrhaft prachtvollen Aufführung der Pfitznerschen Oper, an der alle Beteiligten gleich hervorragenden Anteil hatten, — Egon Pollak als der stets bedeutende musikalische Leiter, Schubert, Schützendorf, Goritz, Emmy Land und Aida Montes in den Hauptrollen. Schade — nicht um diesen künstlerischen Aufwand, aber daß ihm so wenig Würdigung von außen zuteil werden konnte.

Die Leitung der Volksoper bekundet ihr unermüdliches Streben nach höherer Vollendung in den wohlgelungenen Aufführungen von „Hoffmanns Erzählungen" und „Carmen", wenn auch die nötige Geschlossenheit und Einheitlichkeit nicht überall ganz erreicht wurde. Aber sie bekundet mit der Wahl dieser Opern gleichzeitig, daß sie nicht gewillt ist, von dem eingeschlagenen Weg, der die Volksoper zugunsten der Großen Oper beiseiteschiebt, abzuweichen. Ueber die Auffassung, daß das große Operntheater dank seines auf höchste Anforderungen eingestellten Apparates auch das Monopol auf die großen Opern hätte, läßt sich doch eigentlich nicht streiten; und doch wieder kann man der Volksoper kaum einen Vorwurf machen, daß sie bestrebt ist, dem Volke das zu bieten, was es sich mit Rücksicht auf die bekannten Verhältnisse beim Besuch der großen Oper so gut wie ganz versagen müßte; wenigstens was die Beschaffung der Plätze betrifft; denn gerade in den höheren Regionen sind im Stadttheater die Preise im Verhältnis viel eher volkstümlich, als in einem anderen derartigen Institut (soweit man heute überhaupt noch von volkstümlichen Preisen reden kann). In Betracht kommt aber auch, daß die Volks-

oper jetzt über für ein zweitklassiges Operntheater ganz bedeutende Kräfte verfügt, seit sie nicht mehr ausschließlich Versuchsstation für neue Talente ist. So wird immerhin auch hier Arbeit in der Erziehung zur Kunst geleistet, und das darf man wohl anerkennen. Die Ausstattung der beiden Opern entsprach nach Möglichkeit den üblichen Vorbildern; ausgezeichnet spielte das Orchester unter Georg Bruno, der durch die Art, wie er sich seinen Aufgaben nähert, stets ein musikalisches Ganzes vor uns erstehen läßt. Unter den Darstellern müssen wir uns begnügen, Waschmann als José und die mit treffenden und im ganzen anziehenden Zügen ausgestattete Carmen der vielseitigen Phila Wolf zu nennen.

Bertha Witt

HANNOVER Im Opernhause, das seine neue Spielzeit am 22. August eröffnete, ist vor allem die Wiederaufnahme von Schrekers „Der Schatzgräber“ zu erwähnen. Diesmal sang unser neuer Heldentenor Hofer den Elis. Hofer, der freilich keinen vollwertigen Ersatz für den an Dresden abgegebenen Tenoristen Taucher bedeutet, ist immerhin ein recht brauchbarer Sänger. Seine kräftige Stimme, ein echter Heldentenor, ist in der Höhe nicht immer gleich stetig; eine stattliche Bühnenfigur und gewandtes Spiel sind weitere Vorzüge. Eine wundervolle Leistung stellte Fräulein Kappel wiederum als Els hin, und ebenso vorzüglich sang und spielte Herr Brandt den Narren. Das Publikum schwelgte wieder in den Klangwundern der Schrekerschen Partitur, die an seinen Ohren vorüberrauschte wie überirdisch-entrückte Klänge; bleibende Eindrücke aber hinterläßt diese eigenartige Musik nicht, sie wirkt wie ein köstlicher Rausch, der beglückt und, wenn er zerrissen ist, wie ein schöner Traum verfliegt. Die einzig schönen Bühnenbilder waren wieder Gegenstand aufrichtigster Bewunderung. — Ein dreimaliges Gastspiel Tauchers als Tristan, Siegfried und Evangelimann fand natürlich wiederum ausverkaufte Häuser; überhaupt sind die Opernvorstellungen trotz der klotzig hohen Preise fast ausnahmslos ausverkauft, und daneben haben wir doch hier in Hannover mit seinen kaum eine halbe Million Einwohnern noch vier Privattheater, darunter zwei Operettenbühnen, die ebenfalls nicht an Besuchsmangel leiden. Eine szenisch und musikalisch äußerst stilvolle Neueinstudierung erfuhr Mozarts „Figaro“. Das Orchester in ganz kleiner Besetzung, der Bühnenraum durch Vorbau bedeutend verkleinert, ergaben einen prächtigen Rahmen für Mozarts entzückendes Rokokowerk, das durch Einfügung der von Levi eingerichteten Rezitative auch musikalisch einheitlich gestaltet war. Die Damen Schmidt (Gräfin), Kiß-Spoel (Susanne) und Schuch (Cherubin), sowie die Herren Kronen (Graf) und Wissiak (Figaro) in den Hauptrollen bildeten ein echtes, rechtes Mozartensemble.

L. Wuthmann

PRAG Der Opernspielplan unseres deutschen Theaters war bisher vorwiegend durch Gastspiele gekennzeichnet. Vielleicht sind die zahlreichen Gastspiele der letzten Wochen auch ein Zeichen geschäftlicher Hilfsmittel, das Haus zu füllen, weil die letzte gewaltige Erhöhung der Eintrittspreise um rund das Dreifache eine wesentliche Verminderung des bisherigen Anrechtspublikums im Gefolge hatte. Den größten Erfolg unter den zu Gast erschienenen Gesangskünstlern hatte Helene Wildbrunn als Brunhilde und Fidelio, und zwar nicht nur als Sängerin erlesenster Gesangskultur, sondern vor allem auch als Darstellerin. Von den übrigen Gästen feierten der berühmte russische Baßbariton Baklanoff, der Wiener Tenor Schubert und Barbara Kemp von der Berliner Staatsoper Triumphe; als Tenorist ersten Ranges in Gesang und Spiel erwies sich auch der mit Barbara Kemp zusammen gastierende Dresdener Kammersänger Tauber. An Neueinstudierungen ist eine glänzende Wiedergabe von Mozarts „Entführung“, Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor“ und die Wiederaufnahme des Nesslerschen „Trompeters von Säckingen“ in den Spielplan zu nennen.

Edwin Janetschek

KONZERT

BIELEFELD Professor Lamping will sämtliche Sinfonien Beethovens aufführen. Außerdem werden wir im Musikverein die „Missa“ und die IX. hören. Auch die höheren Schulen und der leistungsfähige M. G. V. rüsten sich, um den 150. Geburtstag Beethovens festlich und würdig zu begehen. In den Konzerten des städtischen Orchesters gelangten bis jetzt die 1., 2., 6. und 8. Sinfonie zur Aufführung. Die Werke erfuhren unter Prof. Lampings und M. Cahnbleys Leitung (letzterer war beim zweiten Konzert im letzten Augenblick für Herrn Lamping eingesprungen) eine erschöpfende Ausdeutung. Großes Interesse fand das Gründungskonzert der Ravensberger Kunstgemeinde. Das auf 80 Musiker verstärkte Orchester spielte unter Cahnbley Strauß' „Heldenleben“ und Liszts „Tasso“. Die Wiedergabe hinterließ tiefen Eindruck. Dazwischen sang Frau Maier-Guntermann Strauß' „Cäcilie“ mit großer Hingebung. Von den hiesigen Männergesangvereinen traten der Lehrergesangverein (Prof. Lamping), die „Harmonie“ (A. Kornfeld) und die Liedertafel von 1831 (K. Millies) mit großem Erfolg an die Öffentlichkeit.

K. Millies

BOCHUM Pünktlich am 1. Oktober hat der Puls unseres Konzertlebens zu schlagen begonnen. Städtischer Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg war's, der zuerst seiner großen Gemeinde im Rahmen eines Vortrages über die geschichtliche Entwicklung der Sinfonie (von ihren Anfängen bis Mozart und Haydn) neue Einblicke in den Bau der klassischen Tonschöpfungen vermittelte. Die volkstümlichen Darlegungen erhielten einen besonderen Reiz durch das Einspannen prägnanter musikalischer Beispiele und die erstmalige Erklärung der Holzblasinstrumente. So lernte man aus eigener Anschauung die von Mozart und Haydn reformatorisch ins Orchester eingestreuten neuen Farben kennen und hatte Gelegenheit, die hohe Kunst ihrer Meister im Städtischen Orchester zu bewundern. Das sich anschließende Volkssinfoniekonzert, dem kurz darauf das erste Stadttheaterkonzert mit gleicher Vortragsreihe folgte, brachte unter Schulz-Dornburgs dramatisch inspirierter Führung Mozarts G-Moll-Sinfonie als Niederschlag schwerer, seelischer Leiden, tiefernst im Eingang, leidenschaftlich energisch im Schlußsatz. Haydns Es-Dur-Sinfonie hingegen neigte zum melodisch Lieblichen, das sich besonders im Adagio gleich einer entzückenden Blumenaue ausbreitete. Schulz-Dornburgs feine Geschmackskultur ließ kein Stäubchen darauf lagern. Der gefeierte Solist des Konzertes, Prof. Havemann (Berlin), spielte außer Bachs D-Moll-Chaconne aus der schwierigen IV. Violinsonate noch Mozarts A-Dur-Violinkonzert. Die Wiedergabe beider Werke hielt eine sehr glückliche Mischung von geschärftem Intellekt und unbeschwerter, klangsinnlicher Musizierfreudigkeit in schönstem Gleichgewicht. — Der erste Einführungsabend in die Entwicklung der Kammermusik, sah Dr. Bücken, Privatdozent an der Kölner Universität, am Vortragspult. Er plauderte interessant über „die erste Hausmusik“, während Hanns Schulz-Dornburg (Leipzig) volkstümliche Lieder aus dem Mittelalter stilgewandt zur Laute sang und Heini Busch (Stuttgart), der jüngste Bruder der großen Buschs, altklassischen Klavierstücken formvollendet zur Auferstehung verhalf. Das erste Kammer-

konzert beschäftigte sich mit drei Sonatenschöpfungen aus den Federn dall Abacos, Händels und Bachs. Ihre Wiedergabe durch die Herren R. Schulz-Dornburg (Klavier), Treichler, Decker (Violine), Hermann Busch (Cello) und Otto Schneeberg (Flöte) adelte hochgradige Disziplin und starkes Ausdrucksvermögen. — Zwei Sonderkonzerte der Männergesangvereine „Schlägel und Eisen" und „Sängervereinigung" ehrten das selten reife Künstlertum folgender Solisten: Emanuel Feuermann aus Köln (Cello), Rudolf Laubenthal aus Charlottenburg (Gesang), Prof. Lafont aus Berlin (Klavier), und Laura Helbling-Lafont (Violine). — Während der von Kapellmeister Schulz-Dornburg in diesem Winter geplanten, stilistisch geschlossenen Sinfoniekonzertreihe für zeitgenössische Musik ging die rheinische Tondichtergruppe als erste durchs Ziel. Dr. Guido Bagiers Einführungsvortrag legte in feinsinniger Weise dar, wie sich rheinische Rasse und rheinisches Temperament in der Tonkunst, gleichsam glücklich ergänzend, lebensvoll auswirken, wodurch hier schon seit Burgmüllers Tagen der Zug zu beschaulicher Romantik ins Reich der Harmonien getragen wurde und mit der Neigung zur Geselligkeit in den Musikfesten eine besondere Pflegestätte für die Schöpfungen heimischer Tondichter erstand. So rangen sich Hiller, Rietz, Mendelssohn, R. Schumann und Brahms zur Oeffentlichkeit durch. Die „Modernen" bitten heute nicht minder um das Hinaustragen ihrer Arbeiten, damit sich an der Kritik des Geschaffenen ihr gärender Wille mehr und mehr zu einem Wirken für abgeklärte, bleibende Werte einsetzt. Diese Mission mit zu erfüllen, betrachtet Schulz-Dornburg als eine seiner heiligsten Pflichten. Das jüngste, von mehr als 1000 Hörern aller Stände besuchte Volkssinfoniekonzert ehrte in der Hauptsache Hermann Unger, Guido Bagier und Rudi Stephan. Die beiden erstgenannten Tondichter waren anwesend und durften lebhafte Huldigungen entgegennehmen. Mit ihren aufgeführten Werken soll sich der nächste Rundschaubericht befassen. **Max Voigt**

DARMSTADT Mit einer frischen, schwungvollen Wiedergabe von Wagners Meistersingerouvertüre und Beethovens Schicksalssymphonie durch das Landestheaterorchester wurde Theater- und Konzertsaison eröffnet. Die Hochflut musikalischer Darbietungen, wie sie die letzten Jahre aufzuweisen hatten, scheint abnehmen zu wollen, und man wäre gar wohl damit einverstanden, wenn in gleichem Maße mit dem Fallen der Zahl die Bedeutung und Qualität sich steigern würde. Im ersten Symphoniekonzert des Theaterorchesters unter Ballings hingebender Leitung fanden außer der Ouvertüre zu König Stephan, einer schwächeren Schöpfung Beethovens, und Mendelsohns Klavierkonzert (g), gespielt von Lilli Koppel, die Uraufführungen einer Serenade von Bodo Wolf und einer Sinfonie (Es, op. 85) von Arnold Mendelsohn statt. Bodo Wolf, dessen Künstlerruf immer weitere Kreise zieht, ist ein tief und warm empfindender Lyriker von eigener Note und Ursprünglichkeit. Träumerisch sinnend, anmutig heiter oder voll sehnsüchtigem Drängen offenbart sich hier ein Stimmungsbild von einfacher und doch wunderbar verschlungener Zeichnung. Seine Empfindung ist nicht gemacht, nicht erklügelt, sie ist warm, erlebt und von Gemüt durchdrungen. Mendelsohns jüngstes Werk, das nach des Komponisten eigenem Ausspruch ein Porträt (wohl Selbstporträt) versinnbildlichen soll, lehnt sich eng an die klassischen Formen an. Willenskraft, tragisches Schicksal und Resignation stehen Elementen siegender Lebensfreude und launischen Spiels der Ironie gegenüber. — Es war bislang ein empfindlicher Mangel, daß außer dem Orchester des Landestheaters ein zweiter großer Instrumentalkörper nicht zur Verfügung stand. Wenn nun auch die heutigen Verhältnisse hier es nicht mehr erlauben, ein eigenes zweites Orchester ins Leben zu rufen, so bleibt doch das Bedürfnis danach bestehen und die Möglichkeit eines Ausweges wäre gegeben, wenn dem ersten Konzert des Pfälzischen Landessinfonieorchesters (Prof. E. Boehe), wie geplant — durch den schlechten Besuch aber in Frage gestellt —, weitere Veranstaltungen sich anschlössen. Künstlerisch stehen keinerlei Bedenken im Wege, denn diese junge Orchestervereinigung unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten bot so hervorragende Leistungen, daß wohl keiner der Anwesenden sich dem aufrichtigen Wunsche nach öfterem Wiedersehen verschloß. Der Ouvertüre zu Berlioz' „Corsar" reihten sich an: Beethovens Siebente Symphonie und Tschaikowskis Klavierkonzert (b) mit Frau Céleste Chop-Groenevelt als Solistin von vorzüglicher Ausgeglichenheit, vollendeter Technik und Feinheit des Tones; endlich ein Werk Boehes selbst, seine vielbekannte Tragische Ouvertüre (op. 10), die durch ihre pathetische Steigerungskraft imponiert. Auf dem Gebiet der Kammermusik wäre erwähnenswert: Brahms Sextett (op. 18), Dvoraks Quintett (op. 97) durch das Darmstädter Streichquartett und des den Spuren Debussys folgenden M. Ravels Streichquartett (F) durch das Langequartett (Frankfurt), das in der Präzision und Feinheit des Zusammenspiels erstgenannte Quartettvereinigung übertrifft. — In Paul Schramm hatte die Altistin Therese Funck (mit Liedern von Clara Schumann, Weismann, E. J. Wolff, E. Faltis und H. Pataky) einen idealen Begleiter gefunden, der auch in Solovorträgen ein starkes pianistisches Können bekundete. Neben einem Liederabend von Elisabeth und Oskar von Pander gab das frühere Mitglied des hiesigen Theaters, Frau Hede Weisker-Weimann ein Hugo-Wolf-Konzert, das durch Geschmack des Programms in der Bevorzugung unbekannterer Lieder und durch Auffassung und Deklamation angenehm auffiel, was ich bei dem Violinvirtuosen A. Weißgerber trotz seines äußeren Erfolges und seines zweimaligen Auftretens nicht festzustellen vermochte. Seine außerordentliche Begabung ist gewiß unbestritten, aber die Seele des Spiels tritt hinter dem Virtuosenhaft-Willkürlichen zurück, ein Eindruck, der durch die Dilettantenhaftigkeit seines Begleiters noch verstärkt wurde, welch letzterer sich auch bei der Begleitung der jungen Sängerin Ludovica von Issendorf höheren Anforderungen als nicht gewachsen erwies. Die Stimme der Künstlerin, deren übertriebenes Pianofortesingen zur Monotonie führte, bedarf noch der ernsten Weiter- und Durchbildung. **Jos. M H. Lossen-Darmstadt**

DONAUESCHINGEN Das vergangene Konzertjahr der „Gesellschaft der Musikfreunde" schloß am 24. Oktober mit einem Symphoniekonzert, in dem Anna Hegners reife Kunst in dem temperamentvoll und großzügig wiedergegebenen Mendelssohn-Konzert besondere Wirkung ausübte. Von den mannigfachen musikalischen Genüssen, die die Saison gebracht hat, beanspruchte besondere Bedeutung die erstmalige Aufführung vergessener Werke Konradin Kreutzers, seiner „Szenen aus Goethes Faust", eines Quartetts für Klarinette, Violine. Viola und Violone und des Klavierkonzerts C-Moll. Noch mehr wie bisher sollen im beginnenden Konzertjahr, für das bis jetzt Alfred Hoehn, Professor Willy Rehberg, Walter Rehberg, Anna Hegner, Jeanne Schwendt und das Wendling-Quartett verpflichtet sind, die in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek schlummernden Denkmäler der Tonkunst früherer Zeiten zum Leben erweckt werden. Daneben hat sich die „Gesellschaft der Musikfreunde", die in dem Fürsten zu Fürstenberg einen verständnisvollen Förderer besitzt, zur besonderen Aufgabe gestellt, sich für die lebenden deutschen Kom-

ponisten kräftig einzusetzen. Für nächsten Sommer ist eine Reihe von Konzerten geplant, die ausschließlich Kammermusik noch nicht anerkannter oder noch umstrittener neuzeitlicher Tonsetzer zur Aufführung bringen sollen.

Dr. John

DRESDEN Anläßlich einer Jubiläumsfeier des wendischen wissenschaftlichen Vereines, beabsichtigte man, ganz ohne irgendwelchen politischen Zweck zu verfolgen, ein Stück wendischen Volkstumes vorzuführen, welches das Interesse weiterer Kreise verdient, um vor dem Verfall und Vergessenwerden bewahrt zu bleiben. Es sind das die Äußerungen des wendischen Musiksinnes, die einer gewissen Selbständigkeit nicht entbehren; was um so bemerkenswerter ist, als die sächsische und preußische Wendei mit ihren zusammen kaum 150000 Seelen doch so klein ist, daß sie erst den geringen Bruchteil einer großstädtischen Einwohnerzahl ausmacht. Der Dresdener Musikdirektor Bernhard Schneider, der in musikalischer Volkskunde so Unermüdliche und Erfolgreiche, war als tiefgründiger Volksliedkenner zum Führer des Unternehmens von vornherein vortrefflich geeignet. Mit bewundernswertem Fleiße hat er das verstreute Material zusammengesucht und für die künstlerische Vorführung bearbeitet. Einen großen gemischten Chor aus Bauernmädchen und -burschen, Landbeamten und Lehrern der Bautzen umgebenden Wendendörfer hatte er zusammengestellt, welcher nun die teilweise schon 500 Jahre alten Weisen zum Erklingen brachte. Von deutscher Rhythmik vielfach abweichend, mehr der slawischen angenähert, bevorzugen die Gesänge harmonisch die alten Kirchentöne, besonders den dorischen und äolischen, was nach modernem Empfinden ungefähr, wenn auch nicht ganz, dem Mollcharakter entspricht. Die Kirchentöne sind noch etwas herber, was in getragenen Weisen sehr gut der Sentimentalität vorbeugt, vereinzelte charakteristische Melodieauszierungen (Melismen) erhöhen den Reiz der Wirkung. Dem in schlichte Worte gefaßten textlichen Inhalte nach waren alle Empfindungsgebiete vertreten vom Schmerz bis zur ausgelassenen Freude. Die letztere bekommt musikalisch immer noch einen gewählten Ausdruck. Sie wird nie so derb, wie in der böhmischen Volksmusik, was für die letztere aber natürlich kein Tadel sein soll. Schneider hat durch die verschiedenartigsten Bearbeitungen für anregende Abwechslung gesorgt: Vier- und fünfstimmige große Chöre, kleine Kinderstücke, Einzel- und Zweigesänge, ferner wendische Motive in instrumentaler Einkleidung als Rhapsodie und Tanz. Diese ganze Veranstaltung deckte den Born einer urgesunden Volksmusik auf, die wahrhaftig nicht untergehen dürfte. Auch sollte durch Druck das Gut besser überliefert werden. Außer einigen von Schneider herausgegebenen wendischen Liedern sind bisher nur noch drei Instrumentaltänze des wendischen Komponisten Kočor gedruckt erschienen. Der wendische Musikausschuß wandelt mit seinem Unternehmen auf Spuren Hugo Riemanns, der noch in seinen letzten Lebensjahren mit „Folkloristischen Tonalitätsstudien" ein neues, auf solche Volkskunst sich stützendes Forschungsgebiet eröffnete.

Dr. Kurt Kreiser

ESSEN Im reinsten Sinne des Wortes „deutsch" eröffnete Städtischer Musikdirektor Max Fiedler die neue Reihe der Freitag-Sinfoniekonzerte, als er Bruckners III. Sinfonie an den Anfang stellte. Das „Meister Wagner in tiefster Ehrfurcht gewidmete Werk" erstand in seiner von heldischer Frische und echter Religiosität beeinflußten Orchestersprache unter des Dirigenten leuchtkräftig-genialer Gestaltung hinreißend in der Wirkung. Mit Bachs D-Dur-Suite (bearbeitet von M. Reger) und Beethovens zwei Violinromanzen (Op. 40 und 50), die Konzertmeister Kosmann duftig wiedergab, fühlte man sich in die trauliche Gemeinschaft der musikalischen Kränzchen (Collegicum musicum) versetzt. Das II. Sinfoniekonzert stand wegen Fiedlers Fernsein in Amsterdam (zur Vertretung des erkrankten Mengelberg) unter Generalmusikdirektor Prof. Panzners Leitung. Sein Gastdirigieren, das schon an sich besonderem Interesse begegnete, hatte in Tschaikowskys E-Moll-Sinfonie eine dankbare Aufgabe erkoren. Die Kraft der Willensübertragung des Stabführers aufs Orchester mag wohl sämtlichen Hörern ein Geheimnis geblieben sein; denn Panzner entrang ihm wirklich alles, was es an melodischem Ausdruck und Farbenprunk hergeben konnte. Eine seltene Gabe wurde in Weismanns B-Dur-Klavierkonzert dargereicht, das der Komponist aus dem Manuskript zum Vortrag brachte. Neudeutsche romantische Musik, die mit eigenwilligen Harmonien spielt, aber den Kenner vom tiefen Ernst des Schaffens und der hohen geistigen Spannkraft dieses Charakterkopfes erzählt. — Während des ersten Musikvereinskonzertes hatte man Gelegenheit, erstmalig die Aktvorspiele zu Pfitzners „Palestrina" kennenzulernen. Sie verlangten eine stark übersinnliche Einstellung und vermochten wohl nicht alle Konzertgäste in den Bann ihrer visionären Schönheit zu ziehen. Am unmittelbarsten fesselte das feierliche letzte Vorspiel. Bei Brahms' F-Dur-Sinfonie war Max Fiedler ganz Wärme, Eindringlichkeit und Beredtsamkeit. Die Wiedergabe des klippenreichen, leidenschaftlich bewegten F-Moll-Klavierkonzertes von M. Reger durch Frieda Kwast-Hodapp bedeutete natürlich höchsten künstlerischen Genuß. Dem zweiten Vereinskonzert lieh Lula Mysz-Gmeiner (Berlin) ihre Sangeskunst. Sie spendete Weisen von Schubert, Brahms, Schumann und gar Loewesche Balladen, als deren Mittlerin sich die Künstlerin nicht berufen fühlen sollte, weil ihr Naturell hier zu wenig dramatische Leuchtkraft mitzugeben weiß. Meisterlich gelangen hingegen die neuzeitlichen Wiegen- und Kinderlieder, wie auch die zart empfundenen Lieder der vorgenannten Romantiker, wo sich ihre ganze Seele, der treffliche Stimmittel berückenden Ausdruck verliehen, ausschwang. — Das Paul-Lehmann-Quartett führte sich als feinsinnige Kammermusikvereinigung mit Ewald Straeßers B-Dur-Quartett und Haydns Es-Dur-Quartett vielversprechend ein. — Als gemischtchörige Singgemeinschaft errang der junge Volkschor mit über 400 Mitwirkenden unter Musikdirektor Honndorfs Direktion einen vollen Sieg, da er Haydns „Jahreszeiten" mit Erica Hehemann, Paul Tödten und H. v. Helden klanglich berauschend zum Vortrag brachte. — Alten und modernen Meistern der Kirchenmusik diente der Pauluskirchenchor (Otto Helm) in ausgereiftem A-cappella-Gesang. — Ludwig Stroux Verdienst um die Hebung kostbarer Chormusikschätze war die Einstudierung des dramatischen Oratoriums „Quo vadis" von Nowowiejski. Der Josephs-Kirchenchor hatte seinen großen Tag!

M. Voigt

FRANKFURT A. M. Die diesjährige Konzertsaison wurde mit den beiden Messekonzerten des Frankfurter Sinfonie-Orchesters eröffnet, über die ich in meinem Aufsatz „Messe und Musik" im vorigen Heft berichtete. Dieses Orchester wurde aus den im Winter engagementslosen Mitgliedern der Homburger Kurkapelle und dazu verpflichteten Musikern gegründet, um dem deutlich fühlbaren Mangel an einem Konzertorchester abzuhelfen. Außer den Museumskonzerten, zu denen man aber nie Plätze bekommen kann, da sie sich bei den Abonnenten vererben, fanden in Frankfurt keine Orchesterkonzerte statt. (Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch gleich erwähnen, daß ich über die Konzerte dieser Gesellschaft nicht berichten kann, da mir der Vorsitzende, Herr Justizrat Dr. Sieger, erklärte, es sei der Museumsgesellschaft „wurst, ob wir über sie schrei-

ben oder nicht". (!!) Das Frankfurter Sinfonie-Orchester richtete deshalb ein 10 Konzerte umfassendes Abonnement ein, dessen erstes Konzert am 18. Oktober unter Leitung Franz Schrekers stattfand. Zur Aufführung kamen außer Wolfs „Italienischer Serenade" und Mozarts „kleiner Nachtmusik" zwei Werke des Dirigenten: ein „Intermezzo für 9-stimmiges Streichorchester", das den Eindruck einer Verlegenheitsarbeit machte, und „Ein Vorspiel zu einem Drama", das wir von den „Gezeichneten" her kennen. — Das Orchester vermittelte uns auch die Bekanntschaft der russischen Primadonna Valentine Rostin, die über ein wundervoll klingendes Organ verfügt. — Das erste Chorkonzert des „Neebschen Männerchores" brachte die Uraufführung von Rudolf Werners Komposition für Männerchor, Einzelstimmen und großes Orchester „Der Schwur auf dem Rütli" (Op. 30). Der Tonsetzer wählte die Rütliszene aus Schillers „Tell" zum Text. Leider blieb er der Dichtung so gut wie alles schuldig und bot uns ein Elaborat, das stark enttäuschte. Max Lipmann (Mannheim) und Johannes Bischoff (Darmstadt) waren ungeeignete Vertreter ihrer Partien, denen sie keinerlei Gestaltung zu verleihen vermochten; nur Adolf Müller (Frankfurt) vermochte zu befriedigen. —

Aus einer größeren Anzahl Lieder-, Klavier- und Violinkonzerten greifen wir die beiden ersten Abende eines auf 6 Abende berechneten Zyklusses „Das deutsche Lied" heraus, die die Frankfurter Konzertdirektion „Dèkovor-Meako" veranstaltet. Der erste Abend brachte Schuberts „Winterreise", die Professor Ehrhardt vortrug, ein Sänger, dessen Zeit vorüber. Er ließ kalt. Gertrud Geyersbach (Wiesbaden) sang am zweiten Abend mit überaus sympathischer Stimme Lieder von Schumann und Brahms. Endlich sei eine Schreker-Matinee erwähnt, bei der Richard Breitenfeld vom Opernhaus u. a. „Zwei Lieder auf den Tod eines Kindes" von Schreker sang, die in Melos und Harmonik das Ergreifendste sind, was ich bis jetzt in Liederkonzerten hörte. Willy Werner Göttig

FREIBURG I. B. Über den bisherigen Verlauf der Saison unter der Intendantur Heinrich Schwantge kann man nur Befriedigendes berichten. Der neue I. Kapellmeister Cornelius Kun, der sich bereits in den Wochen der sommerlichen Stadtjubiläumsfeier durch eine sehr gelungene Vorführung des Nibelungenringes günstig eingeführt hatte, bewährt sich auch als ständiger Leiter vorzüglich. Mit ihm arbeitet der ihm gleichgestellte Richard Fried in seiner feinsinnig-künstlerischen Weise. Dem früheren Chordirektor Melitz ist die Direktion der Operette anvertraut worden, während an seine Stelle der Kapellmeister des selig entschlafenen Volkstheaters Marci Albrecht eingerückt ist. Er bewies (u. a. in den Chören der Hugenotten und des Maskenballs), daß er auch auf diesem für ein Provinztheater so schwierigem Gebiete seinen Mann stellt. Neben dem älteren Opernregisseur Gustav Starke trat der früher in Mannheim tätig gewesene Rich. Gsell mit Glück auf den Plan. Das Orchester, mit dem sicher führenden Otto Kleitz an der Spitze, hält seinen aufwärts führenden Kurs inne, während das wegen der Unkosten in die Versenkung verschwundene Ballett in einzelnen unentrinnbaren Notfällen durch mehr oder weniger glückliche Eingebungen der Mitglieder des Gesangschores ersetzt wird. Jedenfalls wird hier aus der Not wirklich eine Tugend: durch den ihm nolens volens aufgezwungenen Tanzunterricht, gewinnen die Bewegungen des Chors. Übrigens wird ein Ballettersatz durch die hier lebende vorzügliche Tanzkünstlerin Fräulein von Beck vorbereitet.

Von neu engagierten Solistinnen ist neben der bereits rühmlichst bekannten Anni Gura-Hummel, die durch vorteilhafte Erscheinung und schöne Stimme sich auszeichnende Meta Weber (Elisabeth im Tannhäuser, Amelia im Maskenball u. a.) zu nennen. Von neu eingetretenen Kräften, die eine gute Zukunft versprechen, seien weiterhin Genia Gronsky, Sophie Kaniß, Magda Strack und Klara Hertzog (Alt) erwähnt. Als Valentine wie als Marta (Tiefland) hatte Lotte Gaßner guten Erfolg. In der ersteren Rolle in den Hugenotten, vermochte Loni Meiners aus Mainz nicht voll zu befriedigen, während der als Raoul und in verschiedenen anderen Opern gastierende Oscar Bolz aus Stuttgart durch seine glänzende Höhe imponierte. Recht gut lassen sich auch die hiesigen neuen Tenöre Hendrik Appels und Karl Jöken an, für den nach Mainz gegangenen geistreichen August Stoer haben wir einen vollwertigen Ersatz in dem mit schöner Stimme begabten und sich durch musterhafte Aussprache auszeichnenden Bariton Rud. Weyrauch erhalten. Von den früheren Kräften sind nicht allzu viele geblieben. Nennen wir, wie sie uns gerade in den Sinn kommen, die Damen Hanna Rodegg, Arlon Hartung, Gehrig, Oberländer, die Herren Lippert-Schroth, Dornbusch, v. Manoff, Gutermann, Hölzlin, Junior, Klante, Köhler u. a.

Der Spielplan bewegte sich, wie schon angedeutet, in gewohnten Bahnen. Höchstens wäre zu erwähnen, daß die Wahl der Heubergerschen Operette, „Der Opernball", (1898 in Wien zum ersten Male aufgeführt), etwas befremdete. Denn kaum in geringerem Maße wie in „Louise" von Charpentier wird da Paris besungen. So „objektiv" (lies: charakterschwach, und die Bitternis der Zeit ganz aus den Augen verlierend) kann man nur in Deutschland sein. So will mir auch die von der Theaterdirektion geplante Aufführung der neunten Sinfonie (mit dem Schlußchor!) nicht ganz zeitgemäß erscheinen. Ich weiß wohl: das ist vielfach geschehen — noch neulich hörte ich in Karlsruhe eine recht gute Aufführung unter Cortolezis. Aber täuschte ich mich? Oder wollten dem Chor die Worte: Freude, schöner Götterfunken", die Worte: „Seid umschlungen, Millionen" nicht so vom Herzen und vom Munde kommen? Klang der „Kuß der ganzen Welt" nicht kalt und gänzlich unwahrscheinlich? Worte, Horatio, Worte! Keine Seele, kein „Muß"! Aber nur durch innere Überzeugung kann die Kunst von Herz zu Herzen dringen! Ich bin überzeugt, fände Beethoven heute das Manuskript wieder, gleich dem Titelblatt der Eroica, hätte er den ganzen Schlußchor zerrissen oder in die Ecke geschmissen! Denn Beethoven — in wie idealen Höhen er auch schwebte — hatte Sinn für das Geschehen um ihn her und verfolgte eifrig die Politik. Und Beethoven — er sollte diese Millionen umschlingen — dieser Welt einen Kuß? Pfui Teufel! hätte er geschrien. — Aber die Leutchen von heute! — ach Gott, mit Leisetreterei hat man noch nie willensstarken Henkersknechten imponiert. Ich weiß wohl, auch da drüben sind Andersdenkende — Anatole France, Romain Rolland usw. Aber was erreichen sie? Darum verzichte man doch vorläufig Küsse anzubieten, die niemand haben will. Prof. Heinrich Zöllner

HAMBURG Die Erwartung, daß mit dem enormen Anschwellen der Gestehungskosten auch auf dem Gebiet der Musik ein Abebben der Konzertflut eintreten würde, scheint sich als trügerisch erweisen zu sollen. Oder sollte es wirklich nur in Hamburg eine besondere Erscheinung sein, die sich dem musikalischen Beobachter aufdrängt, daß namentlich die Orchesterkonzerte gegenwärtig einander jagen — ganz abgesehen von jenen als fest verankerte Säulen unseres Musiklebens dastehenden Konzertgruppen — die Philharmonischen, Symphonie-, Brecher-, Pollak-, Volkstümlichen (dreimal wöchentlich) usw. Konzerte, die

als feste Pole in der Erscheinungen Flucht uns lieb und unentbehrlich geworden sind. Von ihnen soll diesmal nicht die Rede sein. Neue Konzertgruppen scheinen durch Arthur Molinar und durch das Stadttheater-Orchester, das für seine Pensionskasse spielt, ins Leben zu treten, da beide vorläufig ein „erstes" Konzert ankündigen, dem weitere folgen sollen. Molinar wußte mit Brahms Zweiter Symphonie sehr eindringlich für sich zu werben; Solistin war die treffliche Ilse Fromm-Michaels, die sich zu dem erwählten Mozart-Konzert (E-Dur, Köchel 503) eine sehr interessante, bei allem virtuos-modernen Einschlag vortrefflich auf Mozartschem Boden gewachsene Kadenz komponiert hat. Schilling erschien am Pult, um ein Konzert zu dirigieren, in dem Baklanoff sang, — ein Ereignis! Fritz Rainer leitete zwei Konzerte, eins mit Plaschke, eins mit dem Cellisten Prof. Wille, auf denen beiden der Fluch des musikalischen Ueberangebots lastete, da das Musikpublikum ostentativ durch Abwesenheit glänzte. Man darf hieraus aber keine falschen Schlüsse ziehen, da im allgemeinen der Konzertbesuch in Anbetracht der Fülle der Angebote erfreulich, teilweise sogar überwältigend ist. Von dem Sonderkonzert des Michaelis-Kirchenchores unter Alfred Sittards Leitung kann man letzteres allerdings leider nicht gerade sagen, obgleich gerade diesem Konzert eine gesonderte Bedeutung zufiel, weil hier neben Liszts Dante-Symphonie die hier noch unbekannte Messe in E-Moll für achtstimmigen Chor und kleines Blasorchester von Anton Bruckner stand, an deren reichen Schönheiten unsere zahlreichen Bruckner-Freunde ihre Freude haben dürften, zumal die Aufführung ganz vortrefflich war. Die Messe mußte auf vielfachen Wunsch in einem der Sittardschen Orgelkonzerte wiederholt werden. Das diesjährige Vereinskonzert der Musikfreunde gab mit Brahms' Zweiter Symphonie, Siegfried-Idyll, Cellini-Ouvertüre und Strauß' Don Juan Gelegenheit, Dr. Karl Muck begeistert zu feiern; man spürte in allem das Zwingende der hohen Kunstauffassung dieses bedeutenden Dirigenten.

Aus der Fülle der übrigen Konzerte möchten wir heute nur den Kompositionsabend von Max Krohn hervorheben, der, eingebettet zwischen zwei Liedabteilungen, von denen die letztere am eindringlichsten und bedeutendsten wirkte (besonders das Vita nuova und die mit ebenso reizvoller wie plastisch malender Klavierbegleitung ausgestatteten Nachtigallen), ein zweisätziges Konzertstück für Violine als Hauptwerk brachte. Die Form der Sonate erfährt durch das quasi fantasia eine entsprechende Einschränkung, handelt es sich doch der ganzen Anlage und Erfindung nach um ein echtes, rechtes Geigenstück von hinreißendem Schwung, doch ohne den strengen Aufbau der Sonate. Es wäre erfreulich, wenn wenigstens die Virtuosen an diesem Stück echter Musik nicht ganz vorübergingen. Einar Hansen spielte es vortrefflich; ebenso wußte die debütierende Margarete Janda mit einem schönen Alt für die Lieder auf das günstigste zu werben. Jedenfalls wird man Max Krohn zu jenen rechnen können, denen man als erfreuliche Erscheinung im Musikleben immer gern begegnen wird.

Bertha Witt

PRAG Der Hochbetrieb in unseren Konzertsälen dauert unvermindert an, allmählich bereits zum Nachteile der konzertierenden Künstler, denen es bei der Ueberfülle der Konzertveranstaltungen nicht immer gelingt, genügend Hörerschaft zu finden. Besondere Konzertereignisse verdanken wir abermals der rührigen Konzertdirektion Dr. Wilhelm Zemáneks, der es wie im Vorjahre glückte, das Rosé-Quartett für sechs Kammermusikabende zu gewinnen. Ihre beiden ersten Konzerte widmete diese Mustervier der klassischen Quartettkunst Haydns, Dittersdorfs, Mozarts, Schuberts und Schumanns. Auch die Bekanntschaft mit einem neuen Dirigenten vermittelte uns Konzertdirektor Zemánek: Johann C. André aus Berlin stellte sich an der Spitze der Šakschen Philharmonie mit Beethovens „Eroica" und Bruchstücken aus Wagnerschen Opern vor. Letztere gehören heute nicht mehr in den Konzertsaal, erst recht nicht, wenn ein Konzertdirigent seine Visitenkarte abgibt. Herr André selbst hatte als Dirigent nichts Besonderes zu sagen. Einen interessanten Liederabend gab der „Baritonist unserer Deutschen Oper Max Klein, von Operndirektor Alex. v. Zemlinsky vorbildlich begleitet: Er sang die von Alfons Blümel vertonten Dafnis-Lieder von Arno Holz als Erstaufführung für Prag. Diese in ihrer urwüchsigen Melodiefülle unmodern-modernen Lieder verdienen es gerade deswegen, allen musizierfreudigen Sängern ans Herz gelegt zu werden. Stella Eisner, die ehemalige Opernsoubrette des Deutschen Theaters, gab ebenfalls einen Liederabend; hoch angerechnet sei ihr, daß sie neben Schubert und Schumann auch Cornelius in ihrem Programme brachte, und zwar dessen leider so selten gehörte, keusch und tiefempfundene „Brautlieder". Einen gediegenen Klavierabend gab der d'Albert-Schüler Demetriescu, dessen Künstlertum seit seinem letzten Prager Konzerte erstaunlich gewachsen ist. Das erste Kammermusikvereins-Konzert wurde von dem rühmlichst bekannten Dresdener Kammermusikensemble bestritten. Berechtigtes Aufsehen erregte in einem Konzerte der Šakschen Philharmonie der 17jährige Geiger Schneiderhan aus der Meisterschule Professor Ševčiks, dessen außerordentliche technische Fähigkeiten ihn heute schon zum ganz großen Geiger stempeln; freilich Erna Rubinsteins Offenbarungsgeist besitzt er nicht. Das bedeutsamste musikalische Ereignis der bisherigen Konzertzeit aber war das Festkonzert anläßlich der Eröffnung der neuen deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst, gleichzeitig eine der überzeugendsten Kundgebungen des Deutschtums in der Tschechoslowakei und ihrer Hauptstadt. Die künstlerische Einrichtung und Aufmachung dieser aus deutschem Geiste und deutscher Kraft erstandenen Musikhochschule verbürgt nicht nur eine glänzende Zukunft der deutschen Tonkunst in unserer Republik, sondern erscheint auch geeignet, dieses Kunstinstitut zu einem Sammelpunkte musikalischer Talente ganz Europas zu machen. Die Vortragsordnung des Festkonzertes war von musterhafter stilistischer Reinheit: Ansorge, der Leiter der Meisterklasse für Klavier, spielte Beethovens G-Dur-Konzert, W. Schweyda, der Vorstand der Ausbildungsklassen des Violinspieles, Bachs Chiaconne, Theaterdirektor Kramer sprach den Festprolog, während das deutsche Theaterorchester unter der Leitung des künstlerischen Vorstandes der Akademie und Operndirektors Alex. v. Zemlinsky Webers „Euryanthe"-Ouverture als Einleitung und Mozarts „Jupiter"-Sinfonie als echt festmäßigen Schluß spielte. Aber hoffentlich findet das Direktorium unserer neuen deutschen Akademie der Tonkunst auch nächstens unsere „Zeitschrift für Musik" für wert und wichtig genug, sie — wie dies alle Konzertveranstalter tun, — zu ihren Veranstaltungen einzuladen!

Edwin Janetschek

Neuerscheinungen

Bie, Oskar: „Die Oper". 5.—7. verm. Aufl. Berlin 1920. S. Fischer.

Duis, Ernst: „Lieder zur Laute". Wolfenbüttel 1920. J. Zwißler.

Hatzfeld, Johs.: „Tandaradei". Ein Buch deutscher Lieder m. ihren Weisen aus 8. Jh. München-Gladbach 1920. Volksvereins-Verlag.

Höckner, Hilmar: „Die Individualisierung der Spieler". Eine ästhet. Betrachtung z. Hausmusik. Wolfenbüttel 1920. J. Zwißler.

Jahresbericht, 1920: „Konservatorium für Musik". Hagen i. W. Direktor O. Laugs.
Schlosser, Jul.: „Die Sammlung alter Musikinstrumente". Wien 1920. Schroll & Co.
Storck, Karl: „Geschichte der Musik". 4. Aufl. Stuttgart 1920. J. D. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
Schwarz-Reiflingen, Erwin: „Technik d. Gitarremusik". Wolfenbüttel 1920. J. Zwißler.
Wasielewski, Wilh.: „Die Violine u. ihre Meister". 6. Aufl. Leipzig 1920. Breitkopf & Härtel.

Besprechungen

Meister des Gesangs. Von Max Steinitzer. Verlegt bei Schuster & Löffler, Berlin.

Ein prächtiges Buch, von einem Berufenen geschaffen. Wie aus des Verfassers „Musikalischen Strafpredigten eines Grobians", so spricht auch aus jeder Zeile dieses neuen, fesselnd und flott geschriebenen Werkes neben dem unbefangenen Urteil des Kritikers die warme Liebe zum Gegenstande. Dieses Buch empfindet man, nun es da ist, als eine Notwendigkeit: Jeder, dem die Kunst des Gesanges etwas bedeutet, müßte es lesen, jeder Sänger es beherzigen.

Die beiden ersten Teile, „Das Ausland und wir" und „Deutsche Tonmeister und ihre Sänger", sind von hoher Warte geschrieben: Hier sind alle Beziehungen mit klarem Auge gesehen, hier ist das überreiche Material übersichtlich und in glücklicher Perspektive gegliedert. Fast verwirrend, da nun neben den Schatten der Vergangenheit die Erscheinungen der Gegenwart auf den Leser losstürmen, wird die Fülle der Gesichte in dem „Die Rollenfächer" überschriebenen Abschnitt. Auch dem Verfasser mag hier wohl manchmal Goethes „Zauberlehrling" vorgeschwebt haben; so weit er auch im Vorwort den Begriff „Meister" gefaßt haben will: manche Namen hätten hier wohl getrost fehlen dürfen, während andererseits die hohe Meisterschaft und Bedeutung einer Lilli Lehmann, Hermine Spiess und Lula Mysz-Gmeiner umfassender und eindringlicher zu Wort kommen müßten; ein Gleiches gilt für Stockhausen als Sänger — gar nicht genannt ist Staudigl der Jüngere, der, gestützt auf eine ganz ungewöhnliche Atemkunst, lange Jahre vor allem als Händel-Sänger eine gewichtige Rolle spielte. Ausgezeichnet sind Erscheinungen wie Wüllner und Meschaert charakterisiert und wie weiß Steinitzer aus der Vergangenheit Gestalten von der Eigenart eines Eugen Gura, eines Otto Schelper heraufzubeschwören; leibhaft stehen sie vor Auge und Ohr der Erinnerung!

Bezüglich des Wertes der heute grassierenden Lautenbewegung an sich braucht man mit dem Verfasser nicht einig zu sein, ganz und gar aber teilt man andererseits seine Skeptik gegenüber den Schriften über Gesangunterricht. Goldene Worte endlich findet Steinitzer über Schulgesang, Gestaltung und Entartung der Liederabende, Opernkräfte im Konzert, Operndeutsch und Gesangsfremdheit der Opernkapellmeister — wenn diese goldenen Worte doch recht vielen ins Herz hineinleuchten möchten! **Phil. Gretscher**

Zweigle-Walz, Klavierschule. Da sich im Laufe der Zeit die Ansprüche an eine Klavierschule geändert haben, hat Karl Walz den Zweigle-Burkhardt neu bearbeitet. Daß das alte Unterrichtswerk dadurch ein andres Gesicht erhielt, ist selbstverständlich, doch hätte der neue Bearbeiter die Operation noch gründlicher und einschneidender vornehmen müssen, wenn er den alten Zweigle ganz und gar verjüngen wollte. So durfte er, nachdem er in den ersten vorbereitenden Übungen dieselben Finger beider Hände herangezogen hat, auf keinen Fall von Seite 6 an beide Hände in gleicher Richtung vorschreiben. Er schmiedet beide Hände auf diese Weise erst zusammen und macht es dem Schüler nur um so schwerer, wenn er später die Hände unabhängig voneinander betätigen soll. So muß ich also auch die vier- und zweihändigen Stücke auf Seite 8—19 als gänzlich verfehlt bezeichnen, ganz abgesehen davon, daß die vierhändigen Stücke in dem Part des Lehrers eine große geistige Armut aufweisen. Wie fesselnd und lehrreich in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht sind dagegen die ersten Klavierstücke bei Lebert und Stark! Wirklich gutzuheißen ist die Bearbeitung erst von Seite 20 an. Zu loben ist neben der Auswahl und Faktur der Stücke und Kinderlieder die wahrhaft treffliche Artikulation, während die Phrasierung zuweilen ungenau und unvollkommen ist. Doch diesen Mangel kann der einsichtige Lehrer durch den Schüler leicht abstellen lassen. Unrichtig sind hier und da die gewählten Taktarten; ich greife da z. B. heraus die Nummern I. 55, 64, 111, 117, 119; II. 35.

Veraltet ist das Niederdrücken der Tasten bei Übungen mit gefesselten Fingern, ebenso der Beginn des Tonleiterspiels mit C-Dur. Die eingeflochtenen Erläuterungen sind fast durchweg einwandfrei und durchaus klar. Ungenau ist aber die Bemerkung über den langen Vorschlag. In Stücken mit dreiteiliger Taktart beansprucht der Vorschlag $^2/_3$ für sich, die Hauptnote bekommt nur $^1/_3$. Im II. Teil zeigt die Auswahl der Stücke, daß der Bearbeiter die Literatur kennt. Vielleicht hätte er auch die leichtesten Stücke von Bach und Händel herausziehen können. Die Aufnahme des Chorals ist gutzuheißen, auch die der Akkordlehre möchte ich rühmend hervorheben. Daß der Schule nicht die Rolle eines Begleiters durchs musikalische Leben zugedacht ist, muß besonders betont werden. Sie schließt mit Recht auf der Mittelstufe ab und läßt nun die vortrefflichen Etuden zu Worte kommen. Alles in allem: ein gut brauchbares Werk, das hier und da aber mit Vorsicht zu genießen ist. **Martin Frey**

Richard Wagners Dichtung Der Ring der Nibelungen aus der Sage neu erläutert von Prof. Dr. E. Meinck. II. Teil: Die Walküre. Verlag von J. H. Burmeister, Liegnitz. 1920. 8°. 89 S.

Dem ersten Teil der ausgezeichneten Erläuterung E. Meincks, die ich in Nr. 20 (2. Oktoberheft) des verlaufenden Jahrganges in dieser Zeitschrift besprochen habe, ist erfreulicherweise sehr rasch dieser zweite Teil gefolgt, dessen Besprechung sich nach der ausführlichen über den ersten Teil (Das Rheingold) gemachten Bemerkungen über die Bedeutung dieser Arbeit im ganzen wohl erübrigt. **Prof. Dr. Arthur Prüfer**

Notizen

Amsterdam. Arnold Schönberg, der nach Holland übergesiedelt ist, um auf Einladung Willem Mengelberg's mit dem Concertgebouw-Orchester seine Werke in verschiedenen holländischen Städten zur Aufführung zu bringen, wurde bei seinem ersten dieswinterlichen Auftreten im Concertgebouw herzlich begrüßt. Während sein geniales Jugendwerk, „Verklärte Nacht", das dem wunderbaren Streichkörper des Orchesters eine besonders dankbare Aufgabe bietet, wieder starken Beifall errang, verhielt sich das Publikum den expressionistischen Fünf Orchesterstücken gegenüber zurückhaltender als bei früheren Aufführungen in Amsterdam. Bemerkenswert aber ist, daß die Orchesterstücke in einem Volkskonzert ein sehr andächtiges Publikum fanden und zum Teil ungezwungenen Beifall hervorriefen.

Berlin. Vom 5.—12. November fand hier das erste Musikfest der Deutschen Gitarre- und Lautenspieler

statt. Eine historische Ausstellung in der Staatlichen Porzellanmanufaktur am Bahnhof Tiergarten gab ein Bild der Entwicklung von Laute und Gitarre.

Berlin. „Alles muß verrungeniert werden!" Eine Berliner Meldung weiß zu sagen, daß sich der Film jetzt auch Wagners „Ring des Nibelungen" ergattert habe. Es hätte am Bilde unserer alle Bande auflösenden Zeit etwas gefehlt, wenn dies nicht geschehen wäre. Ehrfurcht vor etwas Hohem? Schmarr'n! Alles muß verrungeniert werden. Sehr zu bedauern ist, daß zwei so gute Namen, wie Wilhelm v. Scholz als Manuskriptverfasser und Albert Steinrück, mit dieser Untat verknüpft sind.

Berlin. Kammersänger Paul Knüpfer ist in der Nacht zum 5. November in Berlin an den Folgen eines Schlaganfalles gestorben.

Berlin. Bei der letzten Aufführung von „Palestrina" in der Berliner Staatsoper sollte Waldemar Henke die Rolle des päpstlichen Kardinallegaten Novagerio spielen, hatte aber wegen Erkältung absagen müssen. Der zufällig im Hause anwesende Komponist Prof. Hans Pfitzner hatte sich bereit erklärt, für den erkrankten Sänger in die Bresche zu springen und die Partie des Novagerio zu übernehmen. Pfitzner war in Spiel und Maske ein einwandfreier Novagerio und wurde mit reichem Beifall ausgezeichnet. Schon vor Jahren einmal, in Straßburg, hat Pfitzner eine Aufführung der „Meistersinger" dadurch ermöglicht, daß er an Stelle eines Erkrankten einsprang und bei dieser Gelegenheit sogar seinen Bart zum Opfer brachte.

Berlin. Von Engelbert Humperdinck liegen im Manuskript zwei neue Werke vor: Ein Streichquartett in C-Dur in drei Sätzen und ein Zyklus von fünf Gesängen für eine mittlere Stimme mit Orchesterbegleitung unter dem Titel „Erste Liebe". Die Untertitel der einzelnen Lieder sind: 1. „Winterlied" (Platen), 2. „Altdeutsches Minnelied" (Werner vom Tegernsee), 3. „Unter der Linde" (W. von der Vogelweide), 4. „Scheiden" (Victor von Scheffel), 5. „Herbstklage" (Hans Arnold). — Eine Bearbeitung des Streichquartettes für Klavier zu vier Händen, sowie der Lieder für Gesang und Klavierbegleitung ist vom Komponisten selbst vorgenommen. Das Streichquartett soll noch in diesem Winter durch eine der ersten Kammermusikvereinigungen in Berlin zur Uraufführung kommen.

Barmen-Elberfeld. Erich Kleiber, zur Zeit 1. Kapellmeister an den Vereinigten Stadttheatern Barmen-Elberfeld, ist als oberster musikalischer Leiter an die Düsseldorfer Oper berufen worden.

Bern. Dr. Ernst Kurth, Privatdozent an der hiesigen Universität, ist zum a. o. Professor für Musikwissenschaft ernannt worden.

Bochum. Der bekannte Orgelmeister an der hiesigen Christuskriche, Rektor August Große-Weischede, hat soeben ein Kirchenoratorium für Chor, Soli, Knabenstimmen, Gemeindegesang und Orgel vollendet. Es trägt den Titel „Luther" und stützt sich nach der textlichen Seite auf Bibel, Gesangbuch und Hugo Steins Lutherpoesien.

Dresden. Der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek ist das große Vermächtnis des Blasewitzer Privatgelehrten Dr. Kolbe zugefallen. Es besteht aus einer umfassenden Sammlung musikwissenschaftlicher Bücher und gebundener Musikalien.

Düsseldorf. Orchesterlieder von Guido Bagier (Uraufführung) erregten Aufsehen. Die Lieder präsentieren sich als persönliche Kunst in aparten Linien und fein getönten Farben. Frau Maria Bagiers reife Kunst half ihnen mit ihrem schönen, weichen Stimmaterial und temperamentvoll großzügigem Vortrag zu gutem Erfolg. Im übrigen werden sich die Lieder selbst empfehlen.

Hagen i. W. Direktor Otto Laugs hat Anfang dieses Jahres unter dem Namen L. M. V. (Laugs'sche Madrigal-Vereinigung) eine Anzahl der stimmbefähigtsten und musikalisch im besonderen Maße vorgebildeten Damen und Herren zu einem künstlerisch ungewöhnlich leistungsfähigen A-capella-Chor vereinigt und sich die Aufgabe gestellt, die sehr selten öffentlich gehörte Madrigalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts in vollendeter Ausführung und feinster klanglicher Abschattierung vorzuführen. Am 6. November hat der Veranstalter mit seiner Madrigal-Vereinigung vor vollbesetztem Saale einen durchschlagenden Erfolg erzielt. Die neue Vereinigung wird in allernächster Zeit sich in verschiedenen Städten Deutschlands hören lassen.

Halle. Dr. Hans Pfitzner ist als ständiger Dirigent für die Sinfoniekonzerte des Halleschen Stadttheaters verpflichtet worden.

Halle. Vor Aufführung der Operette „Der fidele Bauer" verlangten letzthin die 40 Chorsänger, mit denen gegenwärtig vor dem Schlichtungsausschuß über Gagenerhöhung verhandelt wird, einen sofortigen Vorschuß von 1000 M. pro Mann auf die zu erwartende Erhöhung. Da der Intendant die 40 000 M. ohne Einwilligung des Magistrates nicht zu zahlen imstande war, traten die Chorsänger in den Streik. Das Publikum, empört über den Streik, wurde befragt, ob es die Operette ohne den Chor hören oder sein Geld zurück haben wolle. Bei der Abstimmung stimmten fast alle für die Aufführung. Die Darsteller gaben sich alle Mühe, die Aufführung auch ohne den Chor annehmbar zu gestalten und wurden durch lebhaften Beifall ausgezeichnet.

Halle. Die Pantomime „Das Wandbild", Musik von Othmar Schoek, Text von Feruccio Busoni, kommt am hiesigen Stadttheater zur Uraufführung.

Königsberg. Kapellmeister Dr. Ernst Kunwald in Wien, früher in Frankfurt, wurde nach erfolgreichem Gastspiel einstimmig zum Dirigenten der Königsberger Sinfoniekonzerte gewählt.

Kopenhagen. Prof. Dr. Henry Thode, der bekannte Kunstschriftsteller, ist im Reichshospital in Kopenhagen nach einer Operation im Alter von 64 Jahren gestorben. Geboren zu Dresden, leitete er 1889 bis 1891 das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. und wirkte 1894 bis 1911 als Professor für Kunstgeschichte an der Heidelberger Universität. Er war der erste, der die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Hans Thoma lenkte. Durch seine Teilnahme an den Bayreuther Festspielen wurde Thode auch für Richard Wagner gewonnen, dessen Tochter Daniela er heiratete. Im Jahre 1914 wurde er von ihr geschieden. Von seinen zahlreichen Schriften seien nur seine Monographien von Mantegna, Correggio, Giotto und Tintoretto und sein dreibändiges Werk über Hans Thomas Gemälde (1900—1901) genannt.

Leipzig. Über das Vermögen der Leipziger Volksbühne e. V. ist auf Antrag der Aktiengesellschaft, Bau für Volkskunst, das Konkursverfahren eröffnet worden. Die Forderungen der Aktiengesellschaft belaufen sich auf etwa 1 500 000 M.

Leipzig. Musikalienpreise. Seit 1. Oktober darf auf Musikalien keinerlei Sortimentszuschlag mehr erhoben werden mit Ausnahme der Verlagswerke einiger weniger Firmen, bei denen der bisherige Zuschlag von 20% in Kraft bleibt. Jede Musikalienhandlung ist in der Lage, an der Hand jeweils vervollständigter Listen, über die neue Verkaufsordnung Auskunft zu geben. Die Verleger sind bereit, in jedem einzelnen Fall, wo der Käufer Zweifel an der Richtigkeit des geforderten Preises hegt, auf Anfrage Auskunft zu geben.

Leipzig. Am 20. November beging der musikalische Beirat der Firma C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) Carl Kipke, 1902 bis 1907 Hauptschriftleiter des Musikalischen Wochenblattes, seinen 70. Geburtstag.

Leipzig. Das Herbstkonzert des M.-G.-V. „Concordia" (Alberthalle, 7. November) brachte chorische Leistungen, die ernster Kritik durchaus standhielten. Der Dirigent, A. Piltzing, steht mit sicherer Handhabung des Taktstockes vollkommen über der Sache. Die Klangkultur hält sich auf der höchsten Stufe. Eine Trübung der Reinheit der Intonation war nur ein einziges Mal zu beobachten. Solistisch wirkten Cl. Hansen-Schultheß, Anny Eisele und als Begleiter H. Geisenhöner mit, deren Darbietungen sich dem Rahmen des Ganzen sehr glücklich einfügten.

Mannheim. Konzertsänger Carl Stützel errang mit einem Liederabend einen schönen Erfolg.

München. Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter teilte Felix v. Weingartner mit, daß er sich auf Grund seiner antideutschen Äußerungen nicht mehr als Mitglied des Verbandes betrachten möge.

München. Hier hat sich kürzlich eine Ortsgruppe des Treubundes deutscher Dichter, Musiker und Künstler (Ehrenvorsitzender Prof. Dr. Hans Pfitzner) gebildet, der bereits zahlreiche Mitglieder beigetreten sind. Der Treubund verfolgt vor allem künstlerische und kulturelle Ziele, er will durch Beispiel und Tat wieder das deutsche Volk zum Verständnis und zur Liebe für die echte und große deutsche Kunst erziehen. Zu diesem Zweck beginnt er demnächst mit einer Reihe von Veranstaltungen wie Vorlesungen, Konzerten, Ausstellungen und Theateraufführungen. Der Treubund nimmt als Mitglieder alle Künstler und Kunstfreunde deutscher Abstammung auf, die in ihrem Schaffen und ihrer künstlerischen Weltanschauung auf deutschem Boden stehen.

München. Hofkapellmeister Otto Heß, der Nachfolger des Generalmusikdirektors Franz v. Fischer am Münchener Nationaltheater, ist gestorben. Der am 16. Oktober 1871 zu München geborene, erst in reiferen Jahren zur Musik als Lebensberuf übergegangene und seit 1901 der Kapellmeisterlaufbahn angehörende ausgezeichnete Künstler wirkte am Hof- und Nationaltheater seiner Vaterstadt seit dem Jahre 1913.

Paris. Das einst für die Marquise von Pompadour, die seine Vollendung freilich nicht erleben sollte, gebaute Versailler Theater, das in den Jahren 1875 bis 1879 Sitz des französischen Parlamentes war, soll nunmehr wieder der Pflege der französischen Oper dienen.

Paris. Die Streikenden des Pariser Operntheaters, die vor 31 Tagen in den Ausstand getreten waren, haben beschlossen, den Streik fortzusetzen.

Prag. Im Rahmen der philharmonischen Konzerte unseres deutschen Theaters (Leitung Alex. v. Zemlinsky) gelangen heuer „Vier Grotesken für Orchester mit einer Singstimme" des Prager Neutöners Krása zur Uraufführung. In eben diesen Konzerten werden auch Strawinskys „Katzenlieder" für eine Singstimme und drei Klarinetten und Zemlinskys „Gesänge für eine Singstimme und Orchester nach Gedichten von Maeterlink" ihre Prager Erstaufführung erleben.

Rom. Die große Opernsaison in den Weihnachtsfeiertagen wird im Costanzi-Theater mit „Tristan und Isolde" unter Weingartners Direktion eingeweiht werden. Es folgen Strauß' „Rosenkavalier" und „Salome". Interessant ist, daß Weingartner auch im Neapler San-Carlo-Theater den „Parsifal" dirigieren soll. Wie sehr man nach der langen Pause in Rom nach deutscher Musik lechzt, geht auch daraus hervor, daß schon vor der „großen Saison" im Laufe des November „Lohengrin" im Costanzi zur Aufführung kommt.

Saarbrücken. Das erste Konzert der „Konzertgesellschaft" fand unter Leitung des Herrn Musikdirektors Eduard Bornschein statt. Der Erfolg des Abends war unumstritten.

Siegen. Der Musikverein Weidman (Leitung Herr Studienrat Meyer) führte aus Anlaß der 150jährigen Wiederkehr des Geburtstages Ludwig von Beethovens ein Sinfoniekonzert mit Unterstützung des verstärkten Wittener Orchesters auf. Es kamen u. a. die Egmont-Ouvertüre und die Eroika zum Vortrag, dem eine kurze Einführung in Beethovens Leben und Wirken mit besonderer Berücksichtigung der Eroika voraufging.

Siegen. Auf Veranlassung des Kreisschulrates des Kreises Siegen findet zur Zeit ein Kursus für den modernen Gesangunterricht nach der Methode des Prof. Rolle (Berlin) statt. Kursusleiter ist Seminar-Musiklehrer Wettig (Hilchenbach). Die Zahl der Teilnehmer beläuft sich auf 100 Lehrkräfte.

Siegen. Bei dem II. Meisterkonzert der Musikgruppe Siegen traten als ausführende Künstler des Vokalterzettes (Berlin) Fräulein Else Knüttel (Sopran), Fräulein Käthe Aulich (Mezzosopran) und Fräulein Elisabeth Böhm (Alt) mit Herrn Jos. Schwarz (Berlin) am Flügel auf mit Terzetten von B. Schneider, W. Herrmann und P. Gretscher.

Siegen. Am 14. November hatte der im August gewählte Musikdirektor Neuhaus zum ersten Male Gelegenheit, sich einem größeren Publikum von Siegen und Umgebung mit dem unter seiner Leitung stehenden Kreutzerschen Männerchore vorzustellen. Besondere Erwähnung verdient der von den etwa 200 Sängern vorgetragene Chor „Hoch empor" von Curti, durch die der junge Dirigent so recht sein umfassendes, musikalisches Talent zu offenbaren Gelegenheit hatte.

Wien. Im ersten Furtwängler-Konzert kam Schönbergs sinfonische Dichtung „Peleas und Melisande" zur Aufführung. Die vielumstrittene Komposition erfuhr eine prachtvolle Wiedergabe.

Wiesbaden. Hier ist ein Gustav-Mahler-Bund gegründet worden.

Zeitz. In der Schloßkirche fand am 24. Oktober eine Aufführung von Bruchs „Das Lied von der Glocke" statt. Mitwirkende waren Frau J. Helling-Rosenthal, Fräulein Martha Adam, Herr E. Pinks und Herr Dr. W. Rosenthal, sämtlich aus Leipzig.

Scherzecke

Der Leiter einer Landsturmkapelle feierte seinen Geburtstag. Seine Leute beschlossen, ihm eine kleine Freude zu machen und begaben sich am Vorabend des Geburtstages zu ihrem Dirigenten. Vor seinem Quartier stimmten sie ihre Instrumente. Dann ging einer hinein und trug dem Geburtstagskinde folgendes Anliegen vor: „Wir wollen Ihnen zu Ihrem Geburtstage ein Ständchen bringen. Damit es auch recht schön klappt, bitten wir Sie, daß Sie die musikalische Leitung übernehmen!"

Schriftleitungsvermerk

Diesem Hefte liegt Steingräbers
„Alphabetisches Verlags-Verzeichnis"
bei, auf das wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Wir bitten unsere gesch. direkten Bezieher den Abonnementsbetrag für das 1. Vierteljahr 1921 (M. 9.— einschl. aller Spesen) auf unser Postscheckkonto Leipzig 51534 bis spätestens 30. Dezember 1920 einzahlen zu wollen, da am 2. 1. 21 die nicht eingegangenen Beträge gegen Postnachnahmekarte erhoben werden. Die Zustellung erfolgt im neuen Jahr durch die Postzeitungsstellen, etwaige Abbestellungen müssen uns daher bis spätestens 6 Wochen vor Beginn des II. Vierteljahres zugegangen sein. Alle Wünsche, Adressenänderungen und sonstige Nachrichten bitten wir, wie bisher, nur an uns direkt zu richten.

Expedition der Z. f. M., Seeburgstraße 100.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik", seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Mit den Mitteilungen des Tonkünstler-Vereines zu Leipzig

Die „Zeitschrift für Musik" erscheint zu Anfang und in der Mitte eines jeden Monats. Bezugspreis vierteljährlich M 8.—. Nach dem Auslande M 24.— Bei Zusendung vom Verlag M 1.50 für Postgeld. Der Preis einer Einzelnummer beträgt für ein Heft mit Musikbeilage M 3.— „ „ „ ohne „ M 2.— Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes. — Postscheckkonto Nr. 51 534

Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag. Verantwortlicher Schriftleiter: *Wolfgang Lenk.* Sprechzeit der Schriftleitung: Wochentags von 11—12 Uhr.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile ohne Platzvorschrift 50 Pf., mit bestimmter Platzvorschrift 75 Pf. Bei Wiederholungen Rabatt nach Tarif. Annahme durch den Verlag sowie jede Annoncen-Expedition. Alle Zuschriften sind nur an die Schriftleitung zu richten, nicht an einzelne Schriftleiter. Hauptgeschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" Leipzig, Seeburgstraße 100. Fernsprecher 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag, Leipzig.

87. Jahrgang, Nr. 24 — *Leipzig, Donnerstag, den 16. Dezember* — 2. Dezemberheft 1920

Welcher Tag ist Beethovens Geburtstag?[1]

Von Dr. Adolf Sandberger, Professor der Musikwissenschaft an der Universität München

Nach Ausweis des jetzt in der Bonner Oberbürgermeisterei aufbewahrten Taufbuches von St. Remigius in Bonn wurde Beethoven am 17. Dezember 1770 getauft. Über das Geburtsdatum haben wir keine unanzweifelbare Nachricht.

Auf welchen Tag es anzusetzen sei, darüber gehen die Ansichten der Beethoven-Forscher auseinander, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil man verschiedener Meinung ist über den Brauch, wie lange man damals in Bonn von der Geburt eines Kindes bis zu dessen Taufe wartete. Dementsprechend wird z. B. von Thayer, Deiters und Frimmel der 16., von Kalischer der 15. Dezember angenommen. Thayer macht dabei



Ludwig van Beethoven

geltend, daß es zu jener Zeit im katholischen Rheinland und in Bonn Sitte war, die Taufe nicht über 24 Stunden nach der Geburt hinauszuschieben. Eine Quelle für diese Sitte nennt Thayer nicht, wird aber bei der strengen Wahrhaftigkeit, die ihn auszeichnet, sicherlich irgendeinen Anhaltspunkt für seine Mitteilung gehabt haben; nach kirchlicher Vorschrift soll die Taufe ja auch so bald als möglich erfolgen. Aber Thayers Schluß ist nicht zwingend; denn wenn Beethoven am 17. Dezember früh 12¹/₄ Uhr geboren und nachmittags getauft wurde, wäre der Sitte auch genügt. Auch daß sich, wie Hesse mitteilte, auf Beethovens Todesanzeige die Notiz eines im Simrockschen Geschäft

[1] *Wir entnehmen diesen Beitrag der interessanten Beethoven-Beilage der „Münchener Neuesten Nachrichten" vom 30. Oktober d. J., die aus Anlaß des 150. Geburtstages des Meisters erschienen ist.*

zu Bonn angestellten Gehilfen gefunden hat: „L. v. Beethoven ist am 16. Dezember 1770 geboren", kann doch nicht ernstlich als beweiskräftig gelten. Kalischer wirbt für den 15. Dezember, weil ihm gesagt wurde, daß in katholischen Landen die Kinder spätestens am dritten Tage getauft werden, und ferner, weil eine Besprechung des bekannten Buches von Wegeler (Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven) aus dem Jahr 1838 den 15. Dezember als zutreffend annimmt.

Wegeler gab den 17. Dezember als Tauf- und Geburtstag an. Triftige Gründe sprechen dafür, seiner Angabe die größere Wahrscheinlichkeit zuzuerkennen. Zunächst ist Wegeler der älteste der in Betracht kommenden Zeugen, 1765 geboren. Bei Erwähnung von Beethovens Mutter kommt er in seinem Buche auch auf die fragliche Übung: „Die Mutter unseres Ludwig war Maria Magdalena Keweich. Im Kirchenbuche der Pfarrei Ehrenbreitstein findet sich der Tag ihrer Taufe, der gewöhnlich der Tag der Geburt selbst oder doch der Tag nachher ist." In einem Artikel der „Kölnischen Zeitung" vom Jahre 1878 (Nr. 210) aber betont er dann nochmals, er könne von der Äußerung, der Tag der Taufe sei der Tag der Geburt, nicht abstehen und fügt bei: „Bonn war zur Zeit unseres Beethoven eine rein katholische Stadt... Die Eltern eilten und eilen noch, daß ihrem Kinde die Taufe erteilt werde, da sie für das Leben eines so zarten Wesens in der höchsten Besorgnis stehen." Dabei kommt noch weiter in Betracht, daß Wegeler Arzt war und also von Berufs wegen der fraglichen Gepflogenheit Jahr für Jahr Beachtung zu schenken Gelegenheit hatte.



Beethovens Geburtshaus in Bonn

In einem der Konversationshefte, deren sich der taube Meister bediente, schreibt nun Beethovens Neffe 1823: „Heute ist der 15. Dezember, und da bist du geboren, so viel ich sehen konnte, nur könnte ich nicht dafür stehen, ob es den 15. oder den 17. sey, da man sich auf den Taufschein nicht verlassen kann."

Beethoven selbst hielt seinen Taufschein, von dem er eine in der französischen Zeit Bonns gefertigte Abschrift besaß, in der Tat für ungenau. Lange Zeit glaubte er sich 1771 geboren und hatte auf das Dokument geschrieben: „Es scheint der Taufschein nicht richtig, da noch ein Ludwig vor mir. Ein Baumgartner war, glaube ich, mein Pate." Dieser Ludwig ist ein älteres Brüderchen Beethovens, das, 1769 Anfang April geboren, nur wenige Tage lebte; es war Ludwig Maria getauft worden. Der Neffe sagt also mit Beethoven: Der Taufschein ist ungenau; ob der 15. oder der 17. Dezember in Frage kommt, muß dahingestellt bleiben. Der Neffe betrachtet es aber, und darauf kommt es in erster Linie an, als selbstverständlich, daß Tauftag und Geburtstag identisch sind, ganz in Übereinstimmung mit Wegeler, und augenscheinlich ist unser Meister selbst der gleichen Meinung. Da nun der Taufschein nicht ungenau, sondern übereinstimmend mit dem Kirchenbuch in St. Remigius auf 17. Dezember lautet, ist zweifellos der 17. Dezember jener Tag, der die besseren Gründe für sich hat, als Beethovens Geburtstag zu gelten. Unanfechtbar aber ist auch er schon deshalb nicht, weil ja Beethovens Vater aus irgendeinem äußeren Anlaß von dem überwiegenden Brauch abgewichen sein kann, aus Nachlässigkeit, wegen der Witterung usw.

Beethovens Jugendsonaten und Sonatinen

Von Edwin Janetschek, Prag

Erbauender als große Festlichkeiten wirken die von einer kleinen, aber um so andächtigeren Gemeinde veranstalteten Feiern. Aus diesem Grunde sollten wir den Geburtstag, richtiger Tauftag, unseres größten deutschen Tondichters vor allem im deutschen Familienkreise begehen. Schon auch deswegen, weil den tongewaltigen Beethoven, wie er sich in seinen Symphonien, Streichquartetten, in seinem „Fidelio", in der „Missa solemnis", in seinen unerreichten großen Klavier- und Violinsonaten und den anderen großen Meisterwerken offenbart, heute jeder Deutsche kennt und verehrt, während der Beethoven der Jugend und Schöpfer köstlicher Perlen deutscher Hausmusik nur wenigen vertraut ist.

Es ist aufrichtig zu bedauern, daß der Beethoven der „kleinen Kunstform" heute so sehr vernachlässigt wird und mehr und mehr in Vergessenheit gerät. Denn Beethovens tondichterischem Schaffen danken wir eine Fülle der herrlichsten Werke musikalischer Kleinkunst, vor allem eine Menge prächtiger, auch mittelmäßigen Spielern zugänglicher Klavierkompositionen. Unter seinen Klaviersonaten sind etliche in der verkürzten Sonatenform geschriebene, die es verdienen würden, als ideale Kost für den Durchschnitts-Klavierspieler in unsere deutsche Hausmusik Eingang zu finden. Daß dies bisher leider nicht geschah, hat seinen Grund in der Eitelkeit unserer musizierenden Dilettanten, die, wenn sie Beethoven spielen, immer natürlich gleich nach seinen großen Sonaten langen, mögen sie ihnen auch nicht im entferntesten gewachsen sein. Unter den 38 Klaviersonaten Beethovens sind 8 als der verkürzten Sonatenform angehörig zu bezeichnen. Sie erscheinen darum auch vielfach in Sammlungen und Ausgaben als „Sonatinen" angeführt, wiewohl sie ursprünglich und von Beethoven selbst als „Sonaten" bezeichnet wurden. Es sind dies die Sonaten Op. 49, Nr. 1 (G-Moll) und Nr. 2 (G-Dur), Op. 79 (G-Dur), die der Eleonore von Breuning gewidmete Sonate in C-Dur, die „Sonate facile" in F-Dur, die ihr verwandte Sonate „leichten Stiles" in G-Dur und die drei im Alter von 11 Jahren komponierten und dem Kurfürsten Maximilian Friedrich, Erzbischof zu Köln, gewidmeten Sonaten in Es-Dur, F-Moll und D-Dur. Die am meisten Beethovensche Züge aufweisende unter ihnen ist die mit Op. 79 bezeichnete, die auch mit ihren technischen Anforderungen an den Spieler beweist, daß man unrecht tut, Beethovens in verkürzter Form geschriebene Sonaten als „Sonatinen" zu bezeichnen. Ihr anreihen möchte ich die der Eleonore von Breuning gewidmete C-Dur-Sonate, die in der figurativen Behandlung des ersten Satzes verwandte Züge mit der „Frühlingssonate" für Violine und Klavier aufweist, und die G-Moll-Sonate Op. 49, Nr. 1. Ausgesprochen sonatinenmäßig dagegen sind Op. 49, Nr. 2 und die beiden Sonaten „leichten Stiles". Gleichwohl erscheint gerade die erstgenannte in die neueren Ausgaben Beethovenscher Sonaten, die gewöhnlich 32 Sonaten enthalten, mit aufgenommen, die der Eleonore von Breuning gewidmete C-Dur-Sonate aber nicht. Noch mehr zu bedauern ist, daß die dem Erzbischofe von Köln gewidmeten 3 Jugendsonaten Beethovens aus den neueren Sonatensammlungen verschwunden sind. Denn diese gehören unbedingt mit zu seinen 38 Klaviersonaten und bilden sogar einen wichtigen Abschnitt derselben, weil sie zur Kenntnis der Entwicklung seines Sonatenstiles nötig sind. In ihnen finden sich mannigfache, überraschend wirkende Ansätze des späteren Beethovenstiles. Sie sind teilweise schwerblütiger geschrieben als manche spätere Klaviersonate des Meisters und bedeuten in der Verinnerlichung und Vertiefung ihrer Ausdrucksweise den ersten Schritt zur Durchbrechung



Titelblatt der ersten gedruckten Komposition Beethovens

des damaligen Sonatenstiles, den der spätere Beethoven zu ungeahnter und unerreichter Größe ausgestaltete. Auch die für Beethovens tondichterisches Schaffen so kennzeichnende unübertroffene Art der detaillierten figurativen Durcharbeitung der Themen tritt in diesen Erstlingswerken bereits vielverheißend zutage. Und Beethovens Meisterschaft im Variieren findet in ihnen die erste glänzende Probe. So ist die erste dieser 3 Jugendsonaten in Es-Dur in ihren beiden ersten Sätzen eigentlich nichts anderes als ein Thema mit Variation in breiter, unausgesprochener Form, während die dritte, in D-Dur geschrieben, im zweiten Satze das „Menuetto" für 6 prächtige Variationen benützt. Das Thema des letzten (3.) Satzes dieser „Sonate con variazioni" gehört übrigens zu den köstlichsten Scherzothemen, die erfunden wurden.

Also, wer unseren Beethoven ganz kennen lernen will, muß sich auch mit seinen Jugendwerken vertraut machen, insbesondere unsere Klavierspieler, für die die Jugendsonaten und Sonatinen Beethovens die Vorstufe bilden müßten für des Meisters spätere große Sonaten. Denn für die lernende musikalische Jugend bedeuten Beethovens Klavierwerke der kleinen Kunstform ebenso praktische wie anregende Übungsstücke. Und in der Literatur guter deutscher Hausmusik gehören sie zu den besten Schöpfungen ihrer Art. Eine prächtige Sammlung der Beethovenschen Klavierkompositionen der kleinen Kunstform ist im Leipziger Steingräber-Verlage unter dem Titel „Leichteste Kompositionen für Pianoforte von Ludwig van Beethoven" erschienen, deren Phrasierungsausgabe und Fingersatzeinrichtung der berühmte Klavierpädagoge Gustav Damm (Theodor Steingräber) mustergültig besorgt hat. Diese Sammlung ist auch in ihrer Reichhaltigkeit einzig dastehend unter ähnlichen anderen Sammlungen und zeichnet sich ebenso sehr durch vornehmste Ausstattung wie wunderbar klaren Notendruck aus. Ihrem Inhalte nach — sie bringt neben 5 Sonatinen eine Reihe der schönsten Bagatellensätze und leichteren Variationen, 2 Rondos, das duftige Klavierstück „Für Elise" und das herrliche Andante in F-Dur — bietet sie sowohl für den Unterricht mustergültige Tonstücke als auch die köstlichsten Blüten edler deutscher Hausmusik. In demselben Verlage erschienen auch „3 Sonatinen aus Beethovens Kinderjahren", nämlich die früher genannten 2 Sonaten leichten Stiles und die der Eleonore von Breuning gewidmete C-Dur-Sonate, in einer für Anfänger im Klavierspiele nicht genug zu empfehlenden trefflichen Bearbeitung für Klavier, vierhändig von Robert Schaab. Wer aber glaubt, mit Geringschätzung über den Begriff „leichter Stil" dieser Jugendwerke Beethovens hinweggehen zu können, wird eines besseren belehrt werden, wenn er sich in die Werke selbst vertieft; er wird nämlich die Entdeckung machen, daß auch der junge Beethoven und der Beethoven der kleinen Kunstform genug Anforderungen an den Spieler stellt und von ihm auch in diesen scheinbar leichten Klavierstücken volle und ganze Hingabe verlangt.

Zur Textgeschichte von Beethovens „Fidelio"

Von Dr. Wilhelm Zentner, Freiburg i. B.

Beethovens „Fidelio" ist eine der ganz großen Offenbarungen des künstlerischen Genies. Wenn das Werk den Rahmen seiner Gattung, der Oper, zu sprengen scheint, so liegt dies eben in der Art des Außerordentlichen begründet, das über die Grenzen jeder festgesteckten Norm hinauswächst und einer selbstgestellten Regel folgt. Meine Absicht, einiges Wissenswerte über die Textgeschichte von Beethovens einzigem Bühnenwerk zu sagen, findet ihre Rechtfertigung darin, daß sie im besonderen Falle des „Fidelio" mit dem häufig sinnlos nachgesprochenen Vorurteil aufräumen möchte, die meisten Meisterwerke unserer klassischen Opernliteratur müßten durch die Unzulänglichkeiten ihrer Texte eine gewisse Einbuße an Wirkung erleiden. Für „Fidelio" trifft das nicht zu. Gerade die zahlreichen Umarbeitungen seines Librettos können zur Genüge dartun, wie wenig nebensächlich dem Dichter und dem Vertoner das Opernbuch als unerläßliche, wichtige Grundlage erscheinen mußte. Weit entfernt, ein Idealtypus zu sein, stellt meinem Empfinden nach der Text zu „Fidelio" eine recht achtbare Leistung dar, die die Absichten des Komponisten vortrefflich unterstützt und sogar an einzelnen Stellen auch ohne die unsterbliche Musik einen echt poetischen Zauber auszuüben vermag. Wie schön und innig ist doch, um nur Nächstliegendes herauszugreifen, die Stelle, wo Vater Rocco vor Beginn des Kanons (Nr. 3) zu Leonore sagt: „Meinst du, ich könnte dir nicht ins Herz sehen?", während die folgende Musiknummer eine genial ausgedeutete Analyse der gleichzeitigen Seelenstimmung von vier verschiedenen Menschen gibt. Oder wen hätte ferner die ergreifende Dialogstelle noch nicht in ihren Bann geschlagen, wenn im Kerkerakte der alte Gefängniswärter von Florestans Stimme sonderbar weich berührt erscheint und Leonore ihm erschüttert bestätigt: „Ja, sie dringt in die Tiefen des Herzens."

Beethoven selbst hat die Texte von Cherubinis „deux journées" (heute gewöhnlich unter dem Titel „Der Wasserträger" bekannt) und zu Spontinis „Vestalin" nach einem Ausspruch aus dem

Jahre 1823 als die besten Opernbücher bezeichnet, die er kenne. Kein Wunder, daß er gerne zugriff, als ihm Ende 1804 durch den Eigentümer des K. K. privaten Theaters an der Wien, Baron Braun, ein Textbuch zur Komposition vorgeschlagen wurde, dessen französisches Original von Bouilly, dem Verfasser der „deux journées", verfaßt war, und daß er dieses Buch der ebenfalls noch in Betracht kommenden „Faniska" vorzog. Es handelte sich um „l'amour conjugal", ein zweiaktiges Libretto, das zwar schon von Pierre Gaveau in eine gefällige, wenn auch nicht tiefe Musik gesetzt und am Theater Feydeau in Paris mit Erfolg uraufgeführt worden war. Eine italienische Bearbeitung des Stoffes hatte in Ferdinand Paer ihren Vertoner gefunden und kam am 3. Oktober 1804 erstmalig in Dresden, der Hochburg des musikalischen Italienertums, heraus.

Ohne Zweifel hat der menschlich ergreifende Inhalt der Handlung Beethoven nicht unbeträchtlich angeregt, wenn auch allzu romantische Vermutungen und Verknüpfungen, wonach eine zwölf bis vierzehn Jahre zurückliegende Leidenschaft für Eleonore von Breuning beim Klange der Bouillyschen „Leonore" in der Erinnerung des Meisters wieder aufgelebt sein soll, von der wissenschaftlichen Forschung mit Recht ins Reich der Legende verwiesen worden sind. Äußerlich betrachtet gehört „l'amour conjugal" der Gattung der sogenannten „Rettungsoper" an, die sich damals hoher Gunst des Publikums erfreute. Sie bildet eine vom damaligen Geschmack der französischen Hauptstadt eingegebene Synthese zwischen ernster und heiterer Oper, eine Art „rührende Komödie", eine musikalische „comédie larmoyante". Rührende und ergreifende Schicksale, Ungerechtigkeiten der Justiz und ihrer despotischen Gewalthaber, wunderbare Errettungen und Züge menschlichen Edelmuts bilden ihren Inhalt, der der bürgerlichen Geschmacksrichtung der Zeit wie im „bürgerlichen Schauspiel" so nun auch in der Oper entgegenkam. So wird die „Rettungsoper" zu einer besonderen Spezies der „opéra comique", mit der sie den gesprochenen Dialog teilt, während ihr ernster Hintergrund der heiteren Schwestergattung bisher noch fremd war. Es will begreiflich erscheinen, daß vor allem Paris, der Schauplatz kaum vergangener und noch unvergessener Revolutionskämpfe, die die Gespenster der Klassentyrannei und ihrer Grausamkeiten heraufbeschworen hatten, der Boden war, wo sich die Rettungsoper dank ihrem geradezu aktuellen Inhalt entfalten konnte. Ihre Vorwürfe lagen gewissermaßen in der vom Revolutionsdruck noch nicht völlig entspannten Luft. Cherubinis „Wasserträger" ist heute noch das Musterbeispiel dieser Art. Zwei Jahre vor diesem bedeutenden Erfolg hatte der Textdichter der „deux journées" ein ähnliches Opernbuch geschrieben, die schon erwähnte, von Gaveau komponierte „amour conjugal", aus der dann Beethovens „Fidelio" hervorgegangen ist.

Man liest heute Bouillys französisches Original nicht ohne ein gewisses Wohlgefallen. In erster Linie fesselt der flüssige, psychologisch sorgsam motivierte Dialog. Der heutige Text des „Fidelio" weist im allgemeinen keine prinzipiellen Änderungen auf, weicht jedoch in Einzelheiten weit von seiner Vorlage ab. Die Szenenfolge ist mit wenigen Ausnahmen als Grundgerüst der Handlung beibehalten. Die Verwandlung des zweiten Aktes (vom Kerker in den Platz vor dem Gefängnis) ist noch nicht vorhanden; der Minister steigt bei Bouilly in die Zisterne herab und läßt, ein äußeres Symbol gerechter Vergeltung, Pizarro an die gleichen Ketten schließen, in denen Florestan schmachtete, ein Motiv, das leider der heutigen Fassung abhanden gekommen ist. Auch sonst vermissen wir nur ungern manchen feinen Zug des Pariser Urtextes in der deutschen Bearbeitung. So verrät zB. Pizarro ursprünglich nicht, daß er selbst Florestan aus dem Wege räumen wolle, es heißt lediglich „un personnage masqué", und die ganze Unterredung zwischen dem Gouverneur und Rocco ist hinter die Bühne verlegt. Pizarro gibt also sein Geheimnis nicht preis. Das Duett zwischen ihm und Rocco fehlt demnach bei dem Franzosen, dessen Buch nur zwölf Musiknummern aufweist. An Stelle des großen Kerkerquartetts steht bei Bouilly vom Mordversuch an Florestan bis zum Ertönen des Signals reiner Dialog. Die Charakterzeichnung in „l'amour conjugal" ist geschickt und ansprechend, vor allem bei Leonore selbst. Die komischen Partien der Dichtung stehen entschieden hinter den ernsten zurück. Marzellinens Keckheit, die sich bis zur Aufdringlichkeit steigern kann, und Jacquinos billige Tölpeleien gemahnen unverkennbar an die zeitübliche Typik verwandter Figuren aus der Requisitenkammer der „opera buffa". Im übrigen steht die Heldin durchaus im stark konzentrierten Licht des Interesses. Bouilly, der als Staatsbeamter tiefen Einblick in die Geheimnisse der Revolutionsgefängnisse genommen hatte, wendet Leonore entschieden eine warme Anteilnahme zu, ja er hat es an anderer Stelle geradezu ausgesprochen, daß seiner Dichtung ein wahres Vorkommnis zugrunde liege. Beethovens „Leonore" wäre demnach bereits vor ihrer künstlerischen Erschaffung durch den Genius tatsächlich gelebt worden; wahrlich ein herrliches Denkmal auf das Grab einer namenlos Verschollenen! Unter allen Umständen scheint es mir für Bouillys Text bezeichnend, daß seine Niederschrift nicht der Laune, sondern einem Erlebnis entsprang, das den Dichter ergriffen hatte. Schon durch diese nicht alltägliche Art der Entstehung scheint das Buch für die Hand eines Beethoven geheiligt.

Joseph Ferdinand Sonnleithner, Hoftheatersekretär und Oheim Grillparzers, war von Braun mit der deutschen Bearbeitung von „l'amour conjugal" für das Theater an der Wien beauftragt worden. Er zog zu diesem Zwecke auch die italienische Überarbeitung des Stückes zu Rate, die Gaetano Rossi unter dem Namen „Leonora" für Paer unternommen hatte, und die von Rochlitz ins Deutsche übertragen worden war. An künstlerischem Werte steht das italienische Buch dem französischen in jeder Hinsicht nach; es ist flüchtige, rohgezimmerte Arbeit. Doch finden sich bei Sonnleithner mehrere Übereinstimmungen mit Rossi-Rochlitz.

Die Bearbeitung Sonnleithners macht aus den zwei Akten des Originals drei Aufzüge, die Zahl der Musiknummern ist von 12 auf 18 gestiegen. Die Oper beginnt, wie bei Bouilly, mit Marzellinens Arie, der sich das Duett mit Jacquino anschließt. Der erste Akt endigt mit dem erst von dem deutschen Bearbeiter eingelegten Terzett Leonore, Marzelline und Rocco ohne entscheidenden Einschnitt und Abschluß und bleibt deshalb matt, da ein Hauptgesetz dramatischer Technik unbeachtet bleibt: es besteht keine eigentliche Spannung für den folgenden Aufzug; Pizarro hätte unbedingt noch im ersten Akte eingeführt werden müssen. Dies geschieht bei Sonnleithner nach dem einleitenden Marsch zu Beginn des zweiten Aufzugs, der wie der erste sechs Musiknummern umfaßt. Ein Duett zwischen Leonore und Marzelline, das heute weggefallen ist und bei Bouilly als Nr. 4 steht, zieht Sonnleithner als Nr. 10 in den zweiten Akt herüber, fügt die Auftrittsarie Pizarros und sein Duett mit Rocco neu ein und übernimmt den Gefangenenchor mit den beiden Solis, die schon Eigentum der französischen Vorlage sind. Der Akt schließt mit der Vorbereitung Roccos und Leonorens zum Hinabstieg in die Zisterne. Der dritte Aufzug endlich entspricht dem heutigen zweiten und paßt sich insofern der Bouillyschen Szenenfolge genau an, als auch bei Sonnleithner der Minister in das Gewölbe herabsteigt. Dagegen vermehrt der Wiener Bearbeiter wiederum die Zahl der Musiknummern, und ein glücklicher Instinkt ließ ihn aus dem leichten Baumaterial des Bouillyschen Dialogs das lapidare Quartett (Leonore, Florestan, Pizarro, Rocco) aufbauen, das in seiner genialen musikalischen Anlage heute als zyklopischer Quader inmitten des Werkes steht. Ferner wurde das Finale breiter angelegt, das ursprünglich nach einem Rachechor der Gefangenen in den üblichen Vaudevilleschluß verlief, in dem der Minister an die Rampe trat und gewissermaßen die Moral der Geschichte absang. — Der schwache Erfolg der ersten Fidelioaufführung am 20. November 1805 ist bekannt. Die Zeitumstände wirkten überdies ungünstig mit ein. Die allgemeinen Interessen schienen in jenen Tagen, da kurz zuvor die Besetzung Wiens durch die Franzosen erfolgt war, zu ausschließlich auf das Politische gerichtet. Infolgedessen waren viele von Beethovens Freunden und Gönnern außerhalb der Hauptstadt. Die Theater wurden nur wenig und in der Hauptsache von französischen Offizieren besucht. Aus diesen Gründen wurde die Neuaufführung für die Direktion des Theaters an der Wien ebenso zur Enttäuschung wie die beiden seit Beginn der Spielzeit herausgebrachten Neuheiten von Fischer und Weigl. Die Männerrollen waren zum Teil ungenügend besetzt, vielleicht mangelte auch eine gründliche Vorbereitung. — Es folgten der Uraufführung nur noch zwei Wiederholungen des Werkes am 21. und 22. November.

Beethovens Wohnung in Mödling (Wien)

Gegen des Schöpfers ausdrücklichen Willen war der Titel „Leonore" in „Fidelio oder die eheliche Liebe" gewandelt worden. Baron Braun glaubte durch seine nahen Beziehungen zu Paer von der von Beethoven gewünschten Benennung absehen zu müssen, zumal er dem Italiener bereits seinen Text entwandt und dessen Komposition trotz der Dresdener Aufführung in Wien nicht berücksichtigt hatte.

Jedenfalls hat die Schwerfälligkeit des ersten Aktes und sein matter Abschluß, auf den bereits hingewiesen wurde, der Wirkung des Gesamtwerks nicht unwesentlichen Abbruch getan. Der Komponist entschloß sich deshalb auf Rat seiner Freunde zu einer Umarbeitung der Oper. Die denkwürdige Konferenz hierüber fand im Hause des Fürsten Lichnowski statt. Röckel, der Tenorist und spätere Vertreter des Florestan, hat ausführlich und im allgemeinen vertrauenswürdig darüber berichtet.

Stephan von Breuning, Beethovens Jugendfreund, unternahm die textliche Revision. Auf seine Veranlassung wurde die Dreiteilung aufgegeben und das Werk in zwei Akte zusammengezogen. Der Dialog erfuhr Kürzungen, auch Roccos Goldarie scheint in dieser Bearbeitung weggefallen zu sein. Die Aufführung wurde rasch anberaumt; alles hat anscheinend bei dieser Wiederaufnahme der Oper den Charakter des Improvisierten nicht verleugnen können. Dennoch gefiel das Werk diesmal besser als bei seiner Uraufführung. Wie bei dieser wurde auch bei der Darstellung des Fidelio am 29. März 1806 ein Gedicht Breunings mit dem Theaterzettel verteilt, das Beethoven feiert und das Mißgeschick der Premiere auf die sturmbewegte Zeit zu schieben strebt, wo „die Kunst vor des Krieges Spuren geflohen sei". Diesmal wähnte auch Beethoven, die Änderung des Titels durchsetzen zu können. Doch während das damals gedruckte Textbuch unter dem Titel „Leonore" erschien, brachte der Theaterzettel wieder „Fidelio" oder „die eheliche Liebe". Offenbar wollte man von seiten der Direktion damit andeuten, daß es sich lediglich um Neuaufnahme, nicht um ein vollständig neues Werk handle.

Dies war indessen nicht der einzige Verdruß, um dessenthalben Beethoven die Oper trotz der Anerkennung, die ihr zuteil geworden war, schon nach der ersten Wiederholung zurückzog. Sein schon damals jäh hervorbrechendes Mißtrauen in Geldsachen glaubte sich in den Tantiemen übervorteilt und führte zu diesem Entschluß, dem sich Baron Braun nicht widersetzte. Nun ruhte „Fidelio" für acht Jahre.

Erst im Jahre 1814 erfolgte die dritte und letzte Überarbeitung des Textes durch Friedrich Treitschke, den damaligen Oberregisseur der deutschen Oper in Wien. Die Aufführung dieser Bearbeitung, die „Fidelio" diejenige äußere Gestalt verlieh, die wir heute kennen, ging am 23. Mai 1814 vor sich. Den Anlaß zu dieser Wiederaufnahme gab die Benefize der Inspizienten der K. K. Hofoper, Saal, Vogel und Weinmüller. Diese sprachen bei Beethoven vor, der sich erst unlängst durch die Aufführung seiner „Schlachtsymphonie" einen seiner lautesten Publikumserfolge geholt hatte, und ersuchten ihn um Überlassung des „Fidelio" zu ihrer Benefize. Der Meister willigte ein, behielt sich aber durchgreifende Änderungen vor. Zu diesem Zweck nahm sich Treitschke mit Sonnleithners Erlaubnis des alten Textbuchs an und schrieb beinahe den ganzen Dialog neu. Der Bühnenfachmann in ihm hielt in den gesprochenen Partien auf Prägnanz und Kürze. Er war es auch, der den ganzen ersten Akt in einem freien Hofraum spielen ließ, während früher die ersten Szenen bis zu Pizarros Auftritt in Roccos Wohnstube vor sich gegangen waren. Nr. 1 und Nr. 2 wechselten jetzt ihre Stelle, indem Marzellinens Arie jetzt hinter das Duett mit Jacquino trat. Frisch eingefügt wurde der Kanon (Nr. 3), Leonorens große Arie erhielt eine neue textliche Einleitung; während dieses Rezitativ ehedem auch im sprachlichen Ausdruck getragen und elegisch gehalten war, empfing es in Treitschkes neuer Formung starke dramatische Akzente („Abscheulicher" usw.), die nicht unwesentlich für die „heroische" Auffassung der Leonorenrolle bleiben sollten. Das Duett zwischen Leonore und Marzelline („Um in der Ehe" usw.) sowie ein Terzett zwischen Rocco, Marzelline und Jacquino („Ein Weib ist bald genommen") wurden nun endgültig ausgeschieden, da sie den Gang der Handlung unnötig hemmten und trotz ihres melodischen Gehaltes bei der früheren Aufführung kalt gelassen hatten. Ein neuer Dialog diente zur besseren Motivierung des Gefangenenchors, eine glückliche Erfindung Treitschkes! Das Finale selbst fand in der Rückkehr der Gefangenen einen wirksamen Abschluß. Im zweiten Aufzug dichtete Treitschke für die große Arie Florestans den ursprünglich fehlenden Allegroteil mit dem einleuchtenden Grundgedanken, der poetisch nicht ohne Reiz ist, „ein letztes Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen" schildern zu wollen („Und spür ich nicht milde, sanft säuselnde Luft" usw.). Auch das der Arie voraufgehende Rezitativ ist textlich verändert. Jacquinos Sprechauftritt, der kurz das große Quartett unterbricht, ist ebenfalls auf Treitschkes Konto zu setzen ebenso das Heraufholen der Liebenden durch Rocco. Vor ihrem Jubelduett fiel ein einleitendes Rezitativ. Der Minister begibt sich nun nicht mehr in den Kerker herab, vielmehr verlegt eine Verwandlung die Schlußszene in die Tageshelle und auf einen heiteren grünen Platz vor dem Schlosse, so daß auch die szenische Umgebung dem jauchzenden, befreienden Charakter des Finales ungleich besser entspricht als das frühere Kellergewölbe. Neben diesen größeren Änderungen können unzählige kleinere in Wort und Vers hier nicht erwähnt werden. Treitschke hat gründliche und sorgfältige Arbeit geleistet, die mit Liebe geschah. Am 18. Juli 1814 wurde dann nach zahlreichen Wiederholungen „Fidelio-Leonore", wie jetzt der Titel lautete, zu Beethovens eigenem Vorteil gegeben. Da der Komponist dem Sänger Weinmüller, der den Rocco verkörperte, ein Solo zukommen lassen wollte, wurde die Goldarie (Nr. 4), die anscheinend nur 1805 gesungen worden war, von Treitschke aus dem alten Text Sonnleithners und einer zweiten Fassung, die nach seiner Meinung von Breuning stammte, zusammengeschweißt und erneut eingefügt. Auch von einer zweiten Arie Leonorens ist die Rede, die später als handlungshemmend wieder gestrichen worden sein soll. Diese Benefize wurde mit Enthusiasmus aufgenommen. Seitdem ist „Fidelio" stolzester und unveräußerlicher Besitz der deutschen Bühne geblieben!

Beethoven und Berlin

Von Dr. P. Martell, Berlin-Johannisthal

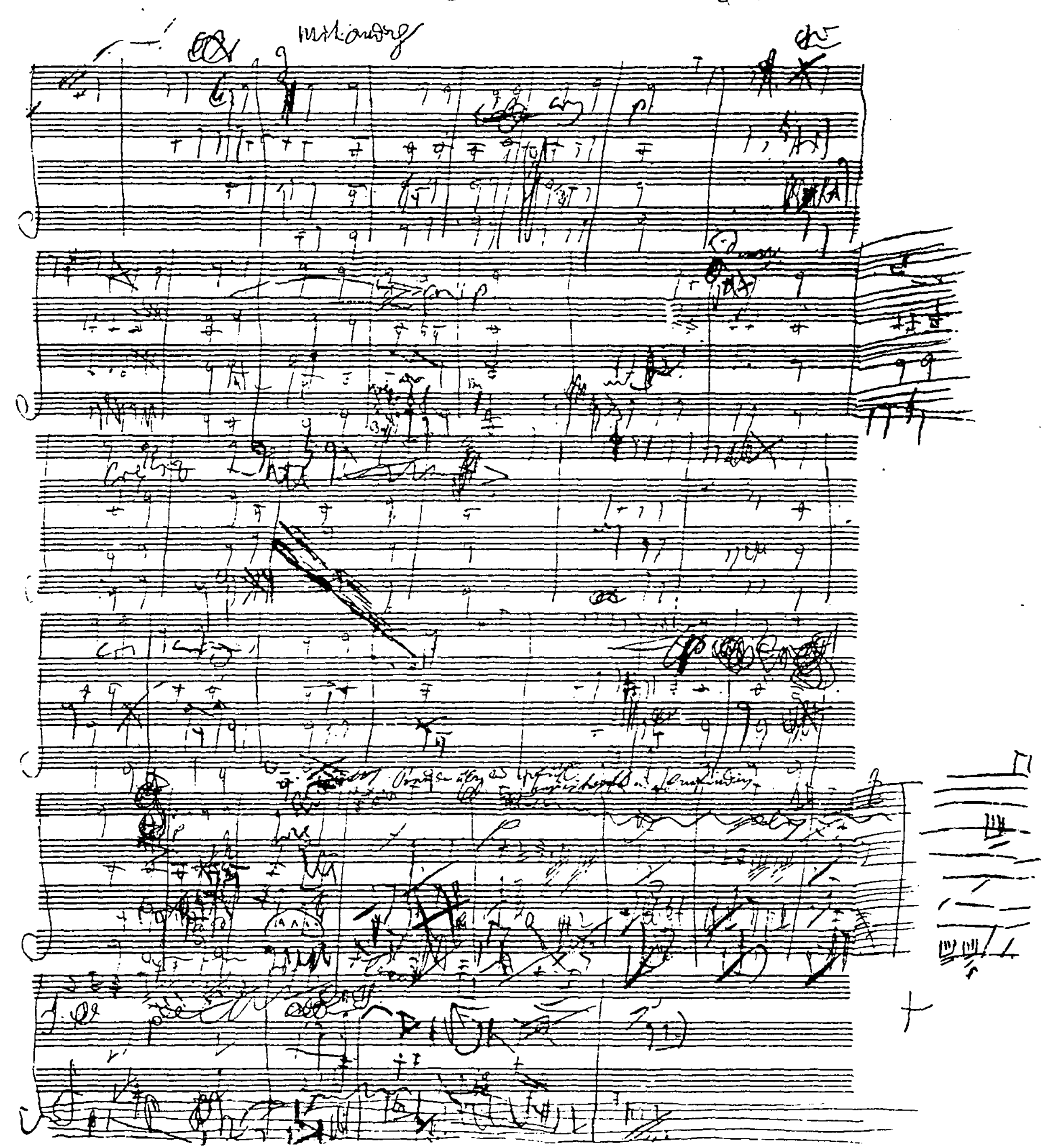
So selbstverständlich Berlin als Landeshauptstadt nach alter Überlieferung der gegebene Mittelpunkt der politischen Entwicklung und heimatlichen Geschichte war und ist, so bestritten war diese Rangstellung auf den Gebieten der Literatur, Musik und Wissenschaft. Die Hegemonie Weimars in der Literatur währte fast ein Jahrhundert, in der Malerei teilten sich lange Zeit München und Düsseldorf in der Siegespalme, und in der Musik trug Wien Jahrzehnte die Krone herrschender Genies. Die Könige der Musik: Mozart, Haydn, Gluck und Beethoven residierten meist zu Wien, dessen Volkscharakter wogender Frohsinn und schließlich selbst Musik war.

Wie Schiller und Goethe Berlin nur einmal im Leben betraten, so auch Beethoven, der sein Leben Wien verschrieben hatte. In dem an Enttäuschungen nicht armen Lebenskampfe Schillers stieg bei der Sehnsucht des Dichters nach Wohlstand die sonst nur wenig begehrte preußische Residenz plötzlich wie eine rettende Fata Morgana aus der goldenen Morgenröte der Hoffnung nach einem besseren Dasein auf, die den Dichter machtvoll beseelte. Weimars Stern schien im Erbleichen, und Berlin mit seinem literaturfreundlichen Königshause bot dem nach einem besseren Dasein fragenden Dichter die spendenreiche Hand des Willkomms. Goethe besuchte Berlin mehr aus Gründen des Zufalls; er begleitete seinen Herzog in einer diplomatischen Mission, betrachtete also die Zinnen der preußischen Residenz mehr als Staatsmann denn als Dichter. Anders Beethoven, der als Träger seiner Kunst wie ein Komet die Silhouette Berlins überstrahlte, um bald in die Nacht der Vergessenheit zu versinken, nie wieder die Sternenbahn über Berlin wandelnd.

Beethoven erschien in Berlin zu einer Zeit seines Lebens, da sich sein Genius als Komponist erst knospenhaft, ohne Blüte entfaltet hatte. Es war vielleicht die glücklichste Zeit des Tondichters, von der Jugend umstrahlt, ein sieghafter Streiter seiner Kunst, so lag die Welt, das Reich des Schönen, vor ihm. Im Anfang seiner Laufbahn war Beethoven der berühmte, vom Jubel begeisterter Anhänger getragene Klaviervirtuose und unvergleichliche Improvisator, der erst wenige schüchterne Streifzüge in das Reich der Komposition gemacht hatte. Noch hatte Beethoven die Komposition als die erobernde Waffe seiner Unsterblichkeit nicht erkannt und führen gelernt; der Konzertsaal war das alleinige Forum seines Genies, das immerhin schon ruhmgekrönt leuchtete. Gelegentlich der im Jahre 1796 von Beethoven ausgeführten Virtuosenreise war neben Dresden und Leipzig auch Berlin als Stätte seines Wirkens vorgesehen worden. In einem aus Prag datierten Brief Beethovens vom 19. Februar 1796 an seinen Bruder Johann schreibt der Tondichter: „Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr. Auch Geld werde ich diesmal ziemlich bekommen, ich werde noch einige Wochen verweilen hier und dann nach Dresden, Leipzig und Berlin reisen. Da werden wohl wenigstens sechs Wochen dran gehen, bis ich zurückkomme." Es sollte viel später werden, denn erst im Juni 1796 traf Beethoven in Berlin ein. Leider muß gesagt werden, daß über dem Berliner Aufenthalt Beethovens ein gewisses Dunkel lagert, das die eifrigste biographische Forschung bis heute nur wenig erhellen konnte. Geschichtlich bleibt diese Tatsache um so unverständlicher, als Beethoven erwiesenermaßen mit den ersten Kreisen Berlins in Berührung kam und selbst am preußischen Hofe Eingang fand.

Beethoven fand in Berlin am preußischen Königshof einen wahren und edlen Musikfreund als König. Das Urteil der Geschichte lautet über Friedrich Wilhelm II. allgemein nicht günstig. Es ist wahr, in dem entnervenden, charakterlosen Intrigenspiel zünftiger Politik hat sich dieser König nie wohlgefühlt; sein Gemüt war zu weich, um der zäsarenhafte Träger siegreicher politischer Brutalität zu sein. Er tändelte mit den Frauen und flüchtete in die Arme der Kunst, was nicht unbedingt die Zeichen eines schlechten Königs zu sein brauchen. Friedrich Wilhelm II. war ein aufrichtiger Jünger der Musik; wie Friedrich der Große in das Flötenspiel verzaubert, verliebt war, so Friedrich Wilhelm II. in das Cellospiel, das er künstlerisch zu meistern wußte. Beethoven musizierte wiederholt vor diesem kunstverständigen König, sicher ein Beweis, daß sich dieser musikliebende Herrscher gern in den Bann des dämonischen Spiels der Beethovenschen Klavierkunst begab. Der König hatte sich in dem Franzosen Pierre Duport einen ausgezeichneten Cellolehrer geworben, und es war reicher königlicher Dank, als Friedrich Wilhelm II. nach der Thronbesteigung 1786 seinen Lehrer Duport zum Intendanten der Hofmusik ernannte. Aus alledem wird verständlich, daß Beethoven dem königlichen Mäzen seine beiden Violoncellsonaten Op. 5 in F-Dur und G-Moll widmete, die allerdings letzten Endes mehr für den ausgezeichneten Cellisten Duport gedacht waren. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Beethoven vielleicht die beiden für Klavier und Cello bestimmten Sonaten mit dem König zusammen durchgespielt hat. Der Klaviervirtuose Beethoven durfte für sein meisterhaftes Spiel überreichen königlichen Dank

quittieren, denn beim Abschied vom Hofe erhielt der junge, erst sechsundzwanzigjährige Künstler vom König eine goldene, mit Louisdor gefüllte



Faksimile der Skizze zum Adagio („Dankgebet eines Genesenen" in modo lidico) des A-moll-Quartetts Op. 132 von Beethoven (Nach dem in der Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Original)

Dose. Beethoven äußerte sich später dahin, daß es keine gewöhnliche Dose gewesen sei, sondern eine von der Art, wie sie den Gesandten wohl gegeben werde.

Die Kunst der Improvisation ist in unserer Zeit ausgestorben, unser Zeitgeist, in Selbsttäuschung befangen, glaubt in der Improvisation nicht mehr die Voraussetzungen des Künstlerischen erkennen zu können. Sicher zu Unrecht; allerdings kann diese ganz auf die persönliche Eigenart eingestellte Kunst nur, wenn von einem Genie geboten, ertragbar sein. Wenn je eine Psyche für diese seltene Kunst ge-

schaffen schien, so zweifellos die Beethovens. Wir empfinden voll und ganz die bezwingende Wahrheit eines Berichts von Beethovens Schüler und Freund Karl Czerny, den dieser berühmte Etüdenkomponist 1852 in der englischen Musikzeitschrift „London Musical Miscellany" über den großen Meister veröffentlichte, wo von der unwiderstehlichen Allgewalt der Beethovenschen Improvisationen gesprochen wird. Sie waren die sichersten Vorboten und Propheten jener einzigartigen Kompositionskunst, die den Namen Beethoven auf die Geschichtstafel der Musik an die erste Stelle setzte. Beethovens freies Walten seiner kunsterfüllten Phantasie auf dem Klavier ließ machtvoll alle Akkorde der Seele erklingen. Vom Hauch des Äthers bis zum Dröhnen des Orkans wogte sein meisterhaftes Spiel auf und ab; besonders packend und bestechend wirkte die selbstschöpferische Idee seiner musikalischen Erfindung, die eine unendlich scheinende Formenwelt offenbarte. Der König von Preußen hatte vor diesen nie gehörten musikalischen Geistestaten mit seiner Bewunderung nicht zurückgehalten, und als Friedrich Wilhelm II. eine zweite Einladung an Beethoven zur Wiederholung ähnlicher Improvisationen ergehen ließ, lehnte der Meister ab. Nur zu begreiflich, denn diese Kunst der musikalischen Phantasie war ein Kind der Freiheit, der ungebundenen Stimmung des ureigensten Ichs, das selbst einen königlichen Wunsch nicht duldete. Im späteren Alter hat Beethoven diese seltene Kunst der fessellosen musikalischen Phantasie immer mehr vernachlässigt. Goethe widerfuhr in Teplitz bei seiner Zusammenkunft mit Beethoven der köstliche Genuß, den Tondichter in dieser Eigenart seiner Kunst zu hören. Auch Goethe war von dem meisterhaften Spiel Beethovens und der Genialität der musikalischen Erfindung entzückt und tief gerührt; Bettina von Arnim hat uns darüber berichtet.

Beethovens Erscheinen in Berlin zeitigte die natürliche Folge, daß seine Kunst ihm die musikalische Welt der preußischen Residenz restlos erschloß. So machte der Meister die Bekanntschaft des Komponisten und Hofkapellmeisters Heinrich Himmel, der insbesondere als Liederkomponist nicht ganz ohne Bedeutung ist. Es sei nur an „Es kann ja nicht immer so bleiben" erinnert, das der Muse Himmels entsprossen ist. Eine Anekdote erzählt, daß sich eines Tages die beiden freundschaftlich verkehrenden Meister in einem ersten Berliner Kaffeehause trafen, und daß hier zwischen Beethoven und Himmel ein freiwilliger Wettkampf im Phantasieren auf dem Klavier in Szene gesetzt wurde. Nachdem Himmel bereits seine ganze musikalische Psyche auf dem Klavier fast ausgeströmt hatte, unterbrach Beethoven das Spiel mit den Worten: „Aber, lieber Himmel, wann werden Sie denn endlich einmal ordentlich anfangen?" Der Herr Hofkapellmeister, selbstgerisch im eigenen Können befangen, beendete sofort tief gekränkt sein Spiel und zögerte nicht, Beethoven scharf zu antworten. Man trennte sich in gereizter Stimmung, und Himmel hat seinem Gegner Beethoven diese kritische Offenheit nie ganz verziehen. Himmel war übrigens ein Liebling des Berliner Theaterpublikums, das seinem musikalischen Können manche Huldigung brachte. Seine elegante Kleidung und sein bewegliches Wesen erleichterten ihm den Kampf um die Gunst seiner Anhänger wesentlich.

Beethoven stattete auch der Berliner Singakademie einen Besuch ab, die damals die ersten Keime zu ihrer späteren Berühmtheit legte, um schließlich bis zum Range einer historisch klassischen Musikstätte der preußischen Musikstädte aufzusteigen. Fasch, der verdienstvolle Stifter der Berliner Singakademie, hat über die verschiedenen Begebenheiten anläßlich des Besuches Aufzeichnungen hinterlassen, die etwas dürftig und trocken folgendermaßen lauten: „21. Juni 1796 Herr van Beethoven phantasierte von der Davidiana und nahm dazu das Fugenthema aus Psalm 119, Nr. 16. — Herr van Beethoven, Klavierspieler aus Wien, war so gefällig, uns eine Phantasie hören zu lassen. — 28. Juni. Herr van Beethoven war auch diesmal so gefällig, uns eine Phantasie hören zu lassen." Wir sehen, daß Beethoven in richtiger Erkenntnis seiner ureigensten Begabung das freie Spiel der Phantasie auf dem Klavier der gebundenen Komposition vorzog. Es waren überzeugende und prophetische Dokumente seiner kommenden weltbewegenden Kompositionskunst. Fasch ehrte seinen Gast und ließ Beethoven einen Choral, die drei ersten Nummern seiner 16stimmigen Messe und die sechs ersten Nummern aus dem 19. Psalm vorsingen. Auch dieser Psalm war eine Komposition von Fasch. Beethoven spielte hierauf am Flügel eine Phantasie über das letzte Fugenthema: „Meine Zunge rühmt im Wettgesang dein Lob." Den Schluß bildeten die letzten Nummern der Davidiana; es war dies eine von Fasch zusammengestellte Sammlung von Versetts komponierter Bibelsprüche. Es war naheliegend, daß Beethoven bei seinem Besuch in der Singakademie, die damals noch in den Räumen der Kunstakademie tagte, auch die Bekanntschaft Zelters machte, die allerdings erst im späteren Leben des Tondichters Früchte tragen sollte.

Beethoven hatte am Berliner Hofe eine Reihe hervorragender Fürstlichkeiten kennengelernt, so den Kronprinzen Friedrich Wilhelm und seine Gemahlin, die spätere so volkstümliche Königin Luise, dann den Fürsten Radziwill, eine vornehme vollblütige Künstlernatur, welche die schwierige Aufgabe, eine Musik zu Goethes Faust zu schreiben, nicht ohne Erfolg löste. Den nachhaltigsten Eindruck auf Beethoven machte jedoch die Bekannt-

schaft des ritterlichen Prinzen Louis Ferdinand, eines Neffen Friedrichs des Großen. Dieser Prinz, eine der sympathischsten Erscheinungen unter den Hohenzollern, wußte sich von dem traditionellen Ranggefühl loszulösen und bot so bei aller Schlichtheit seines Wesens in der Glorie der Jugend, ausgestattet mit bis zum Genie aufsteigenden künstlerischen Gaben, ein wahrhaft fürstliches Bild. Prinz Louis Ferdinand war ein ganz hervorragender Pianist, und auch in der Komposition hat er Beispiele gegeben, welche die Linie der Genialität erkennen lassen. Beethoven hat über das prinzliche Spiel nicht mit seinem Lobe zurückgehalten, und gerade dieses anerkennende Urteil des großen Tondichters hat Prinz Louis Ferdinand stets hoch in Ehren gehalten. Über die bedeutendste Tonschöpfung des prinzlichen Künstlers, ein großes F-Moll-Quatuor, soll sich nach Czerny unser Beethoven dahin geäußert haben, daß sich hie und da „hübsche Brocken" darin vorfanden. Als Prinz Louis Ferdinand später um 1804 in Wien weilte, erneuerte er die Bekanntschaft mit Beethoven und trat dem Meister besonders wohlwollend nahe. Im Oktober 1806, in der für Preußen so unglückseligen Schlacht bei Saalfeld, fand Louis Ferdinand den Heldentod. Ein ehrenvolles Beispiel echter Vaterlandsliebe. Deutschland verlor einen seiner hoffnungsvollsten Männer. Beethoven war tief erschüttert vom ruhmvollen Tode dieses großen und edlen Menschen.
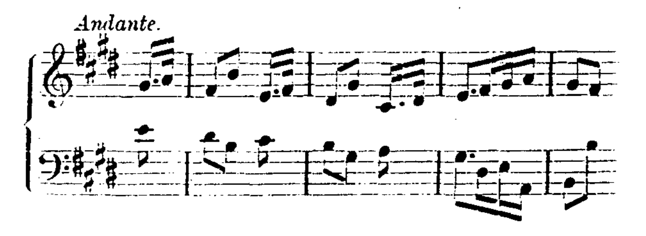
Nachdem Beethoven seine musikalische Mission in Berlin erfüllt hatte, kehrte er nach der Kaiserstadt Wien zurück, damals der stärkere Magnet gegenüber Berlin. Hatten damit auch die unmittelbaren Beziehungen Beethovens zu Berlin ihr Ende gefunden, der geistige Faden blieb mit der preußischen Residenz noch genug geknüpft. An die Stelle des Virtuosen Beethoven trat nunmehr sehr schnell der Komponist, der mit der Kühnheit des Welteroberers ein neues Reich der Musik errichtete und aufbaute. Berlin brachte der monumentalen symphonischen Welt Beethovens volles Verständnis entgegen, und stets durfte der Tondichter aus Berlin ein williges und wuchtiges Echo seines Ruhms vernehmen.

Beethovens Andante favori

Von Martin Frey, Halle a. d. Sa.
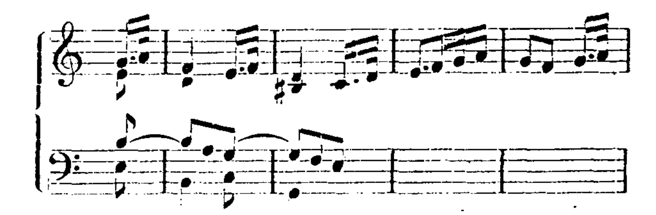
Allen Lesern dürfte wohl bekannt sein, daß Mozart seine Don Juan-Ouvertüre in der Nacht vor der Aufführung in Prag in einem Zuge geschrieben hat. Sein beispiellos treues Gedächtnis ließ es zu, selbst umfangreiche und komplizierte Werke, wie es doch diese Ouvertüre ist, im Kopfe vollständig auszuarbeiten und gestattete ihm sogar, Orchesterstimmen ohne Partitur zu Papier zu bringen. Daß er aber nicht alle seine Werke so schnell und leicht hinwarf, können wir aus seinen Handschriften ersehen, von denen eine große Anzahl in der Königl. alias Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin vorhanden ist. Da ist hier radiert, dort ausgestrichen; ein Beweis, daß selbst Mozart Verbesserungen an seinen Geisteskindern vornahm.
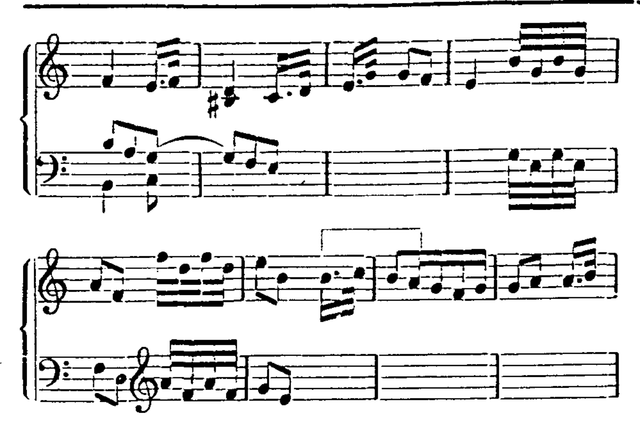
Beethoven, der doch in mehr als einer Hinsicht seinen genialen Vorgänger überragte, besaß kein so fabelhaftes Gedächtnis und fühlte sich daher veranlaßt, Skizzenbücher anzulegen, in denen er musikalische Gedanken notierte und zuweilen auch teilweise ausarbeitete. So finden sich in dem Skizzenhefte aus dem Jahre 1803 nicht weniger als **vier** Anfänge zur „Eroika", die alle mit dem bekannten Thema, das übrigens schon in Mozarts Singspiel Bastien und Bastienne vorkommt, ihren Anfang nehmen. Im gleichen Skizzenbuche tauchen zwischen den ersten Entwürfen zur Waldsteinsonate (Op. 53) die ersten Notierungen zu dem schönen Andante in F-Dur auf, das ursprünglich als langsamer Satz für die C-Dur-Sonate in Aussicht genommen war, von Beethoven aber schließlich doch aus uns unbekannt gebliebenem Grunde beiseite gelegt wurde. Schindler geht sicher in seiner Annahme zu weit, wenn er sagt, Beethoven habe es seiner großen Ausdehnung wegen auf seinen Rat hin fortgelassen. Die erste Skizze des Hauptthemas steht in E-Dur, und hat folgendes Gesicht:
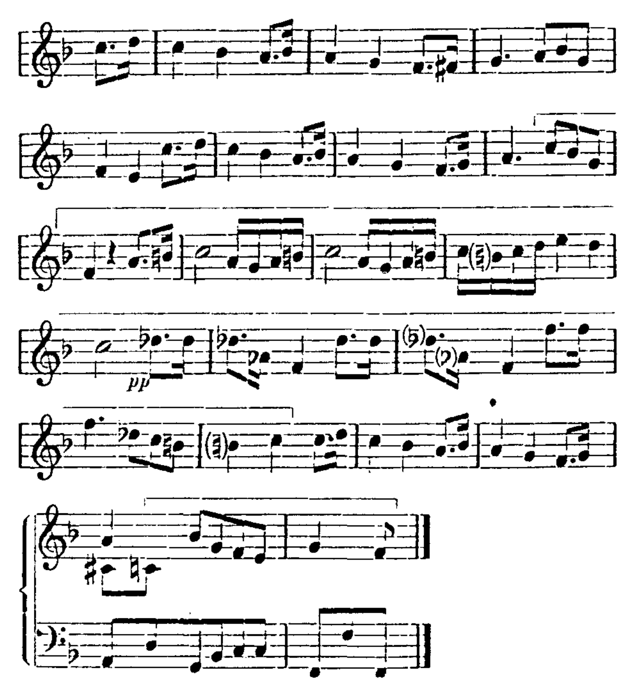


Hier bricht Beethoven ab, um gleich darauf in andrer Gestalt zu beginnen:

Die Tonart E-Dur gilt weiter. Interessant ist, daß B. zuweilen die Begleitung abbricht, hier und da wieder eintreten läßt, um sie schon nach zwei Takten wieder zu unterbrechen.
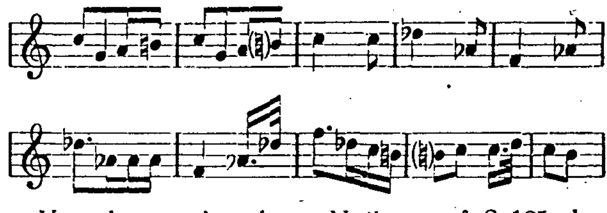




Aus dem durch Klammer kenntlich gemachten Motiv läßt B. wieder eine neue Skizze entstehen, ändert aber Ton- und Taktart in der Weise:
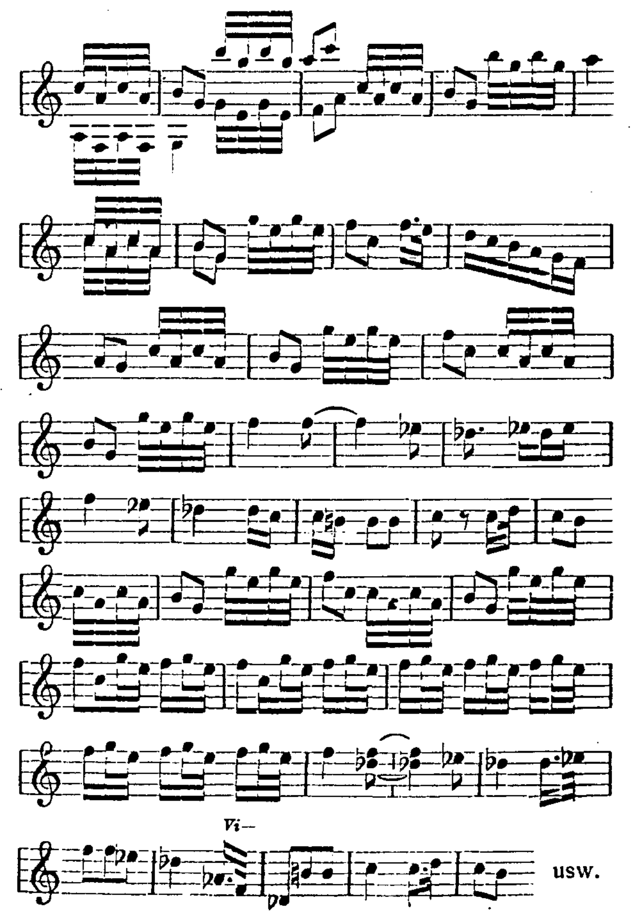


In dieser dritten Aufzeichnung haben wir bereits ein gutes Stück des Hauptsatzes vor uns. Die durch Klammern bezeichneten Takte weichen allerdings noch so stark ab und tragen auch nicht den Stempel des Beethovenschen Geistes, es sind eher banale Wendungen darunter, die B. nicht stehen lassen konnte. Immerhin ist doch schon hier bemerkenswert, daß die Des-Dur-Tonart in ihrem milden Glanze aufleuchtet. In der folgenden vierten Skizze greift er auf den Mittelsatz der zweiten Skizze zurück und notiert schon mit Beibehaltung von Des-dur und Wiederaufnahme des $^{8}/_{3}$ Taktes im weiteren Verlaufe:
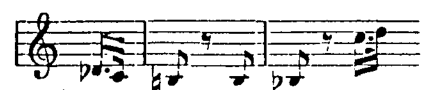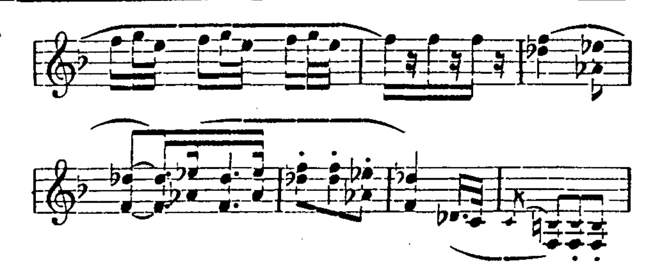




Von den zwei anderen Notizen auf S. 125 des Skizzenbuches sei noch die zweite hier erwähnt, die insofern charakteristisch ist, als sie in der Beantwortung der kurzen Phrase eine Terz höher beginnt (Sk. 5).

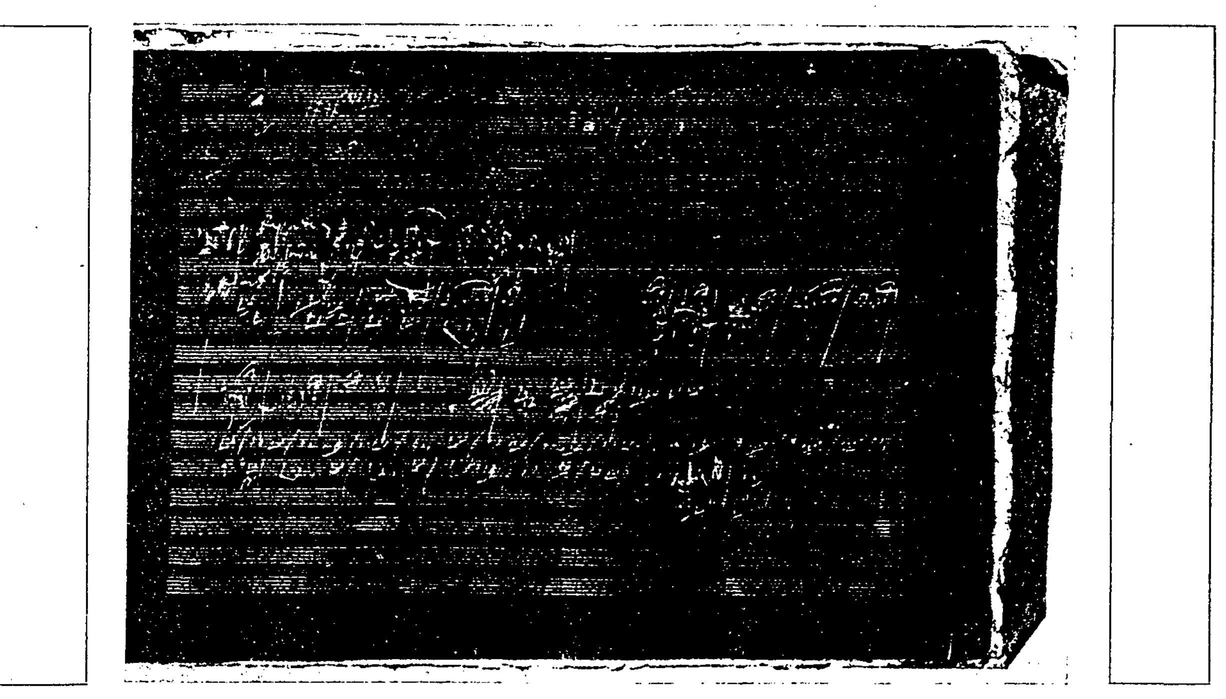
In einer neuen Skizze auf S. 127 übernimmt B. die zwei ersten Takte, denen er eine neue Zweitaktgruppe angliedert, dann greift er die erste Zweitaktgruppe wieder auf und spinnt sie auf vier Takte aus, worauf die Des-Dur-Periode einsetzt, die nun schon ihr eigentliches Gesicht aufweist, wenngleich das edle Profil noch nicht im Rhythmus herausmodelliert ist. Doch stehen die melodischen Umrisse und die Ausdehnung der Periode bereits fest. Abermals (6. Sk.) bekommt der erste Teil des Mittelsatzes — das Hauptthema hatte der sorgsam feilende und überaus kritisch veranlagte Meister bis auf die Taktart und den Abschluß des Satzes im 7. Takte bereits in Skizze 3
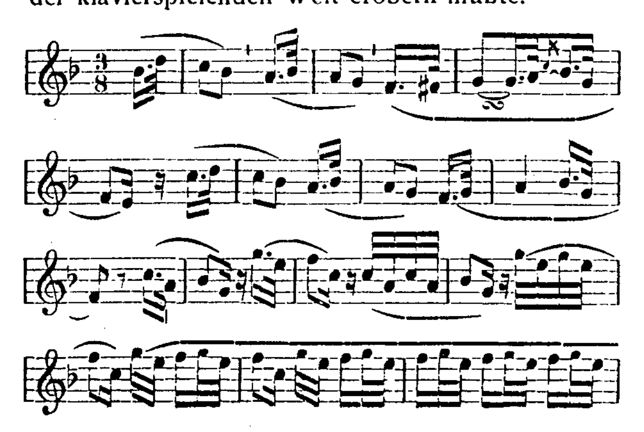




festgelegt — in einer 9. Skizze noch mehr Ähnlichkeit mit dem uns überkommenen Bilde. Noch zeigt der Anfang aber den flatternden Auftakt gegenüber dem einfacheren punktierten der Endgestalt, der 8. Takt hat massivere Form, der 2. Takt dem Des-Dur noch nicht vor dem 3. Achtel
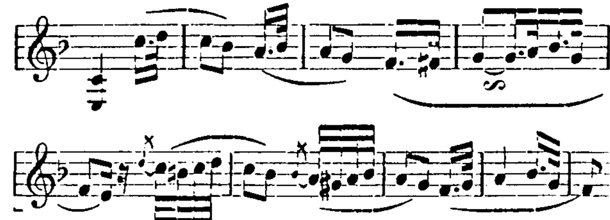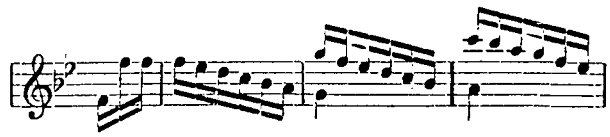




Skizzenblatt zum Andante favori (Staatsbibliothek in Berlin)
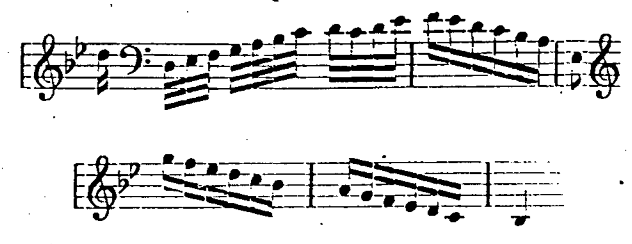
dem durch „es" verlängerten Auftakt und der Schlußtakt der 2. Lesart bringt statt c vorläufig noch b. Eine nochmalige Skizze hielt der Meister für überflüssig, er gönnt uns keinen Einblick weiter in seine Gedankenwerkstätte und erfreut uns nun gleich durch die vornehme endgültige Fassung, die in ihrer Anmut und Noblesse sich die Gunst der klavierspielenden Welt erobern mußte.
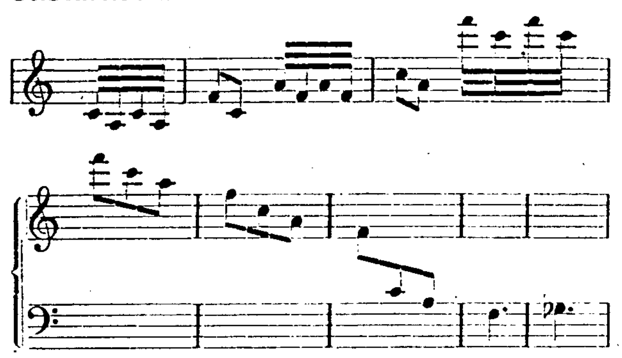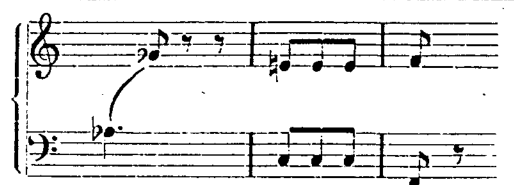




Auf den folgenden Blättern finden wir verstreut noch einige Skizzen, die sich aber schon mit der Veränderung des Themas beschäftigen, z. B. sind die Takte 72—80 fast schon notengetreu in ihrer druckfertigen Gestalt. (S. 135, 6. System); hier taucht auch auf dem 3. System die erste und einzige Niederschrift des Trio-Themas (B-Dur) in einfachen Sechzehnteln auf, die allerdings erheblich von der uns bekannten Fassung abweicht.





Sogar eine Baßfigur, die zweiunddreißigstel-Begleitung der Coda, notiert sich auf derselben Seite der überaus peinliche Tondichter; auf S. 133 finden wir gleich auf dem ersten System einen Codalgedanken, der aber in dieser Gestalt später nicht beibehalten worden ist.





Auffallend ist aber, daß Beethoven schon hier die ungewöhnliche Ausweichung nach Ges-Dur ins Auge gefaßt hat; doch ist sie nicht einzig dastehend: Schon Haydn macht in seiner C-Dur-Phantasie von ihr Gebrauch. Erst in einer späteren Skizze greift B. in der neuen Tonart auf das Hauptthema zurück und dichtet in Tönen einen äußerst stimmungsvollen Abschluß. Wie schon erwähnt worden ist, erfreut sich das Andante einer großen Beliebtheit und erwarb sich das vielsagende Attribut „favori". Wir begreifen es heute nicht, daß B. Marx, einer der bekanntesten Beethoven-Biographen, es fertig brachte, an diesem entzückenden Rondo, wie auch an dem wunderschönen in G-Dur (Op. 51 Nr. 2), Ausstellungen und Einschränkungen zu machen. Die stetig wachsende große Beethoven-Gemeinde freut sich jedenfalls, daß sie zwei solche Kleinode besitzt. Den Lesern der Zeitschrift für Musik aber wird es sicher lieb sein, daß der Verlag eine Aufnahme der ersten drei Skizzen ihnen in der Beethoven-Nummer bieten kann.

Beethovenworte

Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.

*

Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen: ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. — O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben.

*

Ich meine, wer fest auf den Füßen ist und ein scharfes Auge im Kopfe hat, um die rechte Straße nicht zu verfehlen, darf ohne Gefahr wohl noch etwas weiter zu gehen sich wagen, als gewöhnlich.

*

Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Mann muß Musikeifer aus dem Geiste schlagen.

*

Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige.

*

Meine Ehre ist mir nächst Gott das Höchste.

*

Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde Napoleon doch besiegen.

*

Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht.

*

Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie gibt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntnis.

*

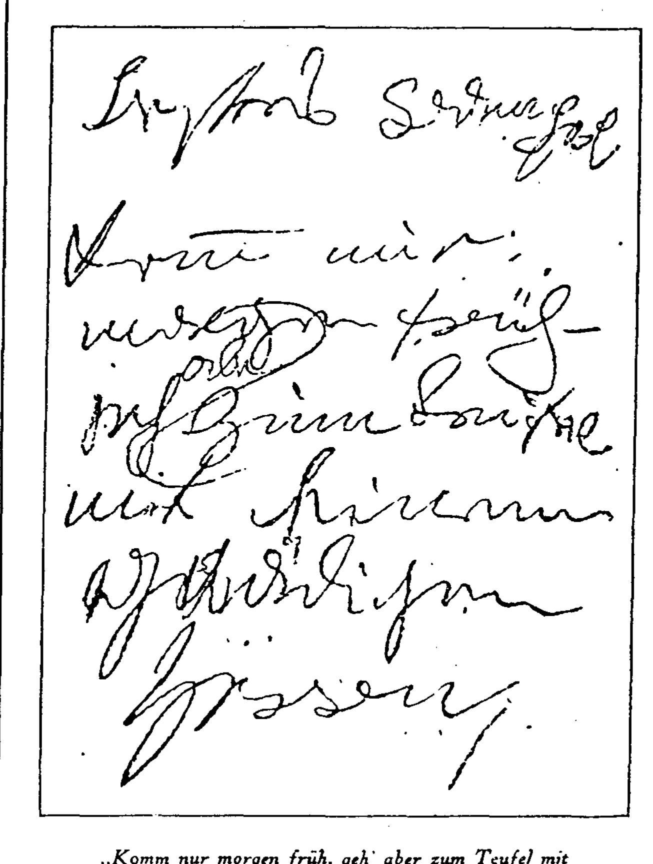
Weitergehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung, Zweck, und sind wir Neueren nicht ganz so weit als unsere Altvorderen in Festigkeit, so hat die Verfeinerung unserer Sitten auch manches erweitert.

*

Beethoven im Gespräch

Aus Aufzeichnungen des Komponisten Tomaschek

Am 10. (Oktober 1814) vormittags besuchte ich in Gesellschaft meines Bruders Beethoven. Der Arme hörte außerordentlich schwer an diesem Tage, so daß man mehr schreien als sprechen mußte, um für ihn verständlich zu sein. Das Empfangszimmer, in dem er mich freundlich begrüßte, war nichts weniger als glänzend möbliert, nebstbei herrschte darin eine so große Unordnung als in seinem Haare. Ich fand hier ein aufrechtstehendes Pianoforte und auf dessen Pult den Text zu einer Kantate („Der glorreiche Augenblick") von Weißenbach; auf der Klaviatur lag ein Bleistift, womit er die Skizze seiner Arbeiten entwarf; daneben fand ich auf einem soeben beschriebenen Notenblatte die verschiedenartigsten Ideen ohne allen Zusammenhang hingeworfen, die heterogensten Einzelheiten nebeneinandergestellt, wie sie ihm eben in den Sinn gekommen sein mochten. Es waren die Materialien zu der neuen Kantate. So zusammengewürfelt wie diese musikalischen Teilchen war auch sein Gespräch, das er, wie es bei Schwerhörenden der Fall zu sein pflegt, mit sehr starker Stimme führte, dabei fortwährend mit einer Hand um das Ohr herumstreichend, gleichsam als wollte er die geschwächte Gehörkraft aufsuchen. Einiges aus dieser Unterhaltung, bei welcher er mir manches Zeitwort schuldig blieb, teile ich hier mit.



„Komm nur morgen früh, geh' aber zum Teufel mit Deinem gnädigen Herrn"

Auszug eines Briefes an seine Kopisten „Perle", „am Donaustrand" Rampel (Kosenamen: „Lamperl")

Ich: „Herr van Beethoven, Sie werden vergeben, daß ich Sie störe. Ich bin Tomaschek aus Prag, Compositeur bei dem Grafen Büquoy, und nehme mir die Freiheit, Sie in Gesellschaft meines Bruders zu besuchen."

B.: „Es freut mich sehr, Sie persönlich kennen zu lernen — — Sie stören mich nicht im geringsten."

Ich: „Herr Doktor R. empfiehlt mich Ihnen."

B.: „Was macht er? — Schon längst höre ich nichts von ihm."

Ich: „Er wünscht zu wissen, wie weit Sie mit Ihrem Prozeß vorgerückt sind."

B.: „Vor lauter Umständlichkeiten kommt man ja nicht vorwärts."

Ich: „Ich hörte, Sie hätten ein Requiem komponiert?"

B.: „Ich wollte ein Requiem schreiben, sobald die Geschichte geendigt wäre. Warum soll ich eher schreiben, als ich meine Sache habe?"

Nun begann er, mir das Ganze zu erzählen. Er sprach auch hier ohne Zusammenhang, mehr rhapsodisch. Endlich wandte sich das Gespräch auf andere Gegenstände:

Ich: „Herr van Beethoven scheinen sehr fleißig zu sein."

B.: „Muß ich nicht? Was würde mein Ruhm sagen?"

Ich: „Besucht Sie mein Schüler Worzischek öfter?"

B.: „Er war einige Male bei mir, doch habe ich ihn nicht gehört. Letzthin brachte er mir etwas von seiner Komposition, das für einen jungen Menschen, wie er, brav gearbeitet ist."

Ich: „Sie gehen wohl selten aus?"

B.: „Fast nirgendshin."

Ich: „Heute wird eine neue Oper von Seyfried gegeben; ich habe keine Lust, eine Musik dieser Art anzuhören."

B.: „Mein Gott! Solche Komponisten muß es auch geben, was würde sonst der gemeine Haufe tun?"

Ich: „Man erzählte mir auch, daß sich hier ein junger fremder Künstler[1]) aufhält, der ein außerordentlicher Fortepianospieler sein soll."

B.: „Ja, auch ich vernahm von ihm, ich selbst hörte ihn nicht. Mein Gott! Er soll nur ein Vierteljahr hier bei uns bleiben, dann wollen wir hören, was die Wiener von seinem Spiel halten. Ich kenne das, wie alles Neue hier gefällt."

Ich: „Auch sind Sie wohl nie mit ihm zusammengekommen?"

B.: „Ich lernte ihn bei der Aufführung meiner ‚Schlacht' kennen, bei welcher Gelegenheit mehrere von den hiesigen Komponisten ein Instrument übernahmen. Jenem jungen Manne war die große Trommel züteil geworden. Ha! Ha! Ha! — Ich war gar nicht mit ihm zufrieden; er schlug sie nicht recht und kam immer zu spät, so daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Ha! Ha! Ha! — Das mochte ihn ärgern. Es ist nichts mit ihm; er hat keinen Mut, zur rechten Zeit dareinzuschlagen."

Über diesen Einfall mußten ich und mein Bruder herzlich lachen. Seine Einladung zu Tische ablehnend, empfahlen wir uns mit dem Vorbehalt, ihn vor meiner Abreise noch einmal zu besuchen.

Am 24. (November) besuchte ich Beethoven... Beethoven empfing mich sehr artig, schien aber an diesem Tage sehr taub zu sein, weil ich alle meine Kräfte anwenden mußte, mich ihm verständlich zu machen.

Ich: „Ich komme, um Sie vor meiner Abreise noch einmal zu sehen."

B.: „Ich glaubte Sie schon von Wien abgereist. Waren Sie die Zeit immer hier?"

Ich: „Immer, bis auf einen einzigen Ausflug nach den Gegenden von Aspern und Wagram. Sie waren doch stets gesund?"

B.: „Wie immer voll Verdruß; es ist nicht mehr zu leben hier."

Ich: „Ich sehe, daß Sie mit Ihrer Akademie sehr beschäftigt sind; ich möchte kein Hindernis sein."

B.: „Gar nicht, mich freut es, Sie zu sehen. Da gibt es soviel Unangenehmes bei einer Akademie und Korrekturen ohne Ende!"

Ich: „Ich las eben die Ankündigung, daß Sie Ihre Akademie aufgeschoben haben."

B.: „Es war alles falsch kopiert. Ich sollte an dem Tage der Aufführung die Probe halten; habe daher die Akademie aufgeschoben."

Ich: „Es gibt wohl nichts Ärgerlicheres und Gemeineres als die Vorbereitungen zu einer Akademie."

B.: „Da haben Sie wohl recht, man kommt vor lauter Dummheiten gar nicht vorwärts. Und was man für Geld auslegen muß! Es ist unverantwortlich, wie man jetzt mit der Kunst verfährt. Ich muß ein Drittel an die Theaterdirektion und ein Fünftel an das Zuchthaus entrichten. Pfui Teufel! Bis die Geschichten aus sind, werde ich dann nachfragen, ob die Tonkunst eine freie Kunst sei oder nicht? Glauben Sie mir, es ist nichts mit der Kunst in gegenwärtiger Zeit. Wie lange bleiben Sie noch in Wien?"

Ich: „Montags gedenke ich abzureisen."

B.: „Da muß ich Ihnen doch ein Billett in meine Akademie geben."

Ich dankte ihm und bat ihn, sich deshalb keine Mühe zu machen; er ging aber ins Vorzimmer und kam sogleich mit den Worten zurück, daß sein Diener, welcher die Billetts in Verwahrung habe, nicht zu Hause sei, ich sollte ihm nur meinen Wohnort aufschreiben, damit er mir ein Billett schicken könne. Da er nicht anders wollte, so schrieb ich ihm meine Adresse auf, und wir setzten dann unser Gespräch weiter fort, wie folgt:

Ich: „Waren Sie in Meyerbeers Oper?"

B.: „Nein, sie soll sehr schlecht ausgefallen sein. Ich habe an Sie gedacht, Sie haben's getroffen, als Sie sich von seiner Komposition nicht viel versprachen. Ich habe den Abend nach der Produktion mit den Opernsängern im Weinhaus gesprochen, wohin sie gewöhnlich kommen. Ich sagte ihnen geradezu: Ihr habt euch wieder einmal ausgezeichnet! Welchen Eselsstreich habt ihr gemacht? Schämen sollt ihr euch, daß ihr noch nichts versteht, nichts zu beurteilen wißt, einen solchen Lärm über diese Oper zu schlagen! Ist es erlaubt, ein solches Urteil von alten Sängern zu erleben? Ich möchte mit euch darüber reden, aber ihr versteht mich nicht."

Ich: „Ich war in dieser Oper, sie fing mit Halleluja an und endete mit Requiem!"[1])

B.: „Ha! ha! ha! ha! ha! So ist es auch mit seinem Spiele. Man hat mich öfters gefragt, ob ich ihn gehört habe — ich sagte nein, doch aus den Urteilen meiner Bekannten, die so etwas zu beurteilen verstehen, konnte ich abnehmen, daß er zwar Fertigkeit hat, übrigens aber ein oberflächlicher Mensch ist."

Ich: „Ich hörte, daß er vor seiner Abreise nach Paris bei Herrn ... gespielt und viel weniger gefallen hat."

B.: Ha! ha! ha! ha! Was habe ich Ihnen gesagt! Ich kenne das. Er soll sich nur auf ein halbes Jahr hersetzen, dann wollen wir hören, was man über sein Spiel sagen wird. Das heißt alles nichts. Es ist von jeher bekannt, daß die größten Klavierspieler auch die größten Komponisten waren, aber wie spielten sie? Nicht so wie die heutigen Klavierspieler, welche nur die Klaviatur mit eingelernten Passagen auf und ab rennen, — putsch — putsch — putsch — was heißt das? Nichts! — Die wahren Klaviervirtu-

[1]) Meyerbeer.

[1]) „Alimelek".
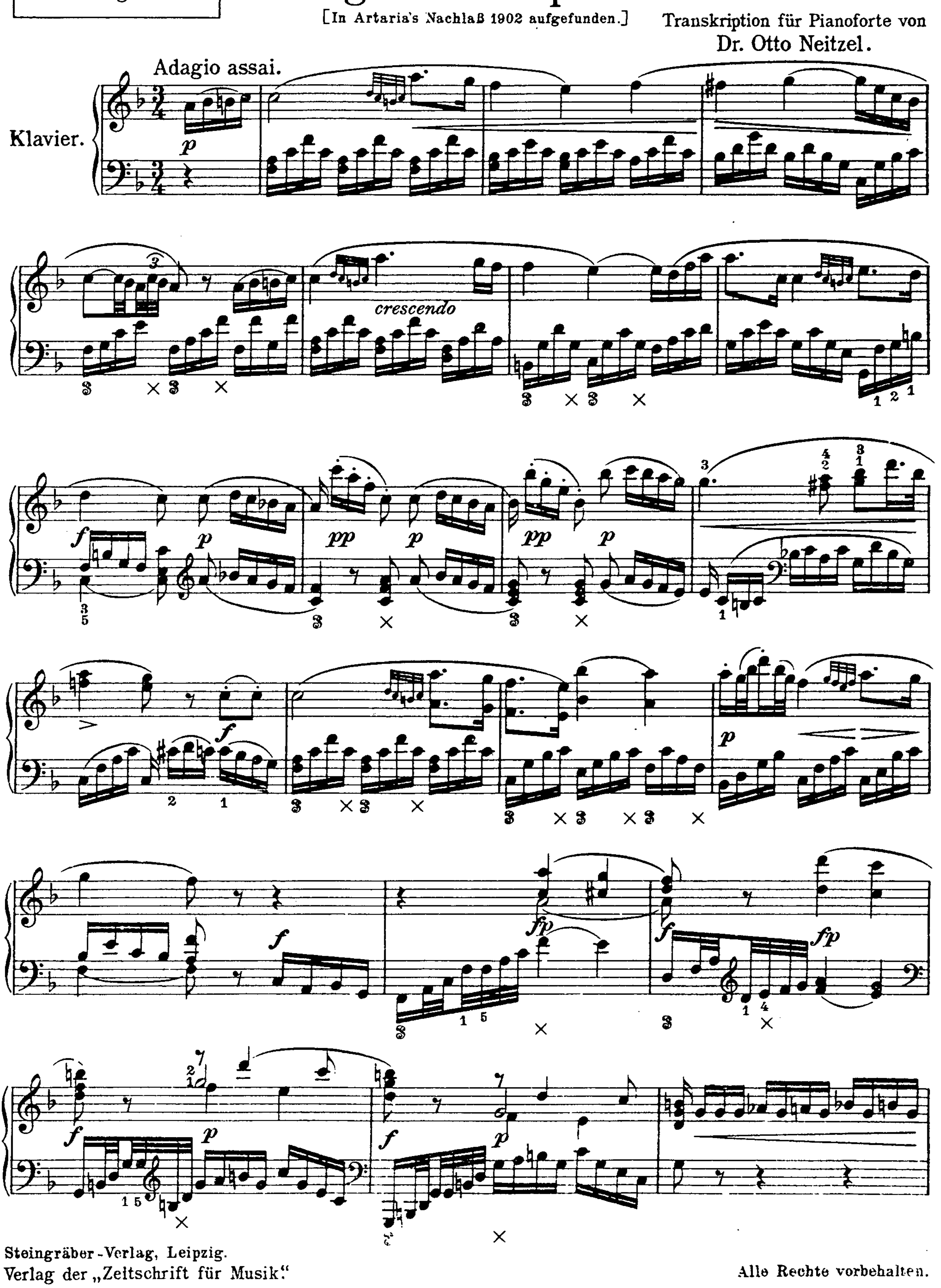
Z. f. M.
Beilage 11.

L. van Beethoven.
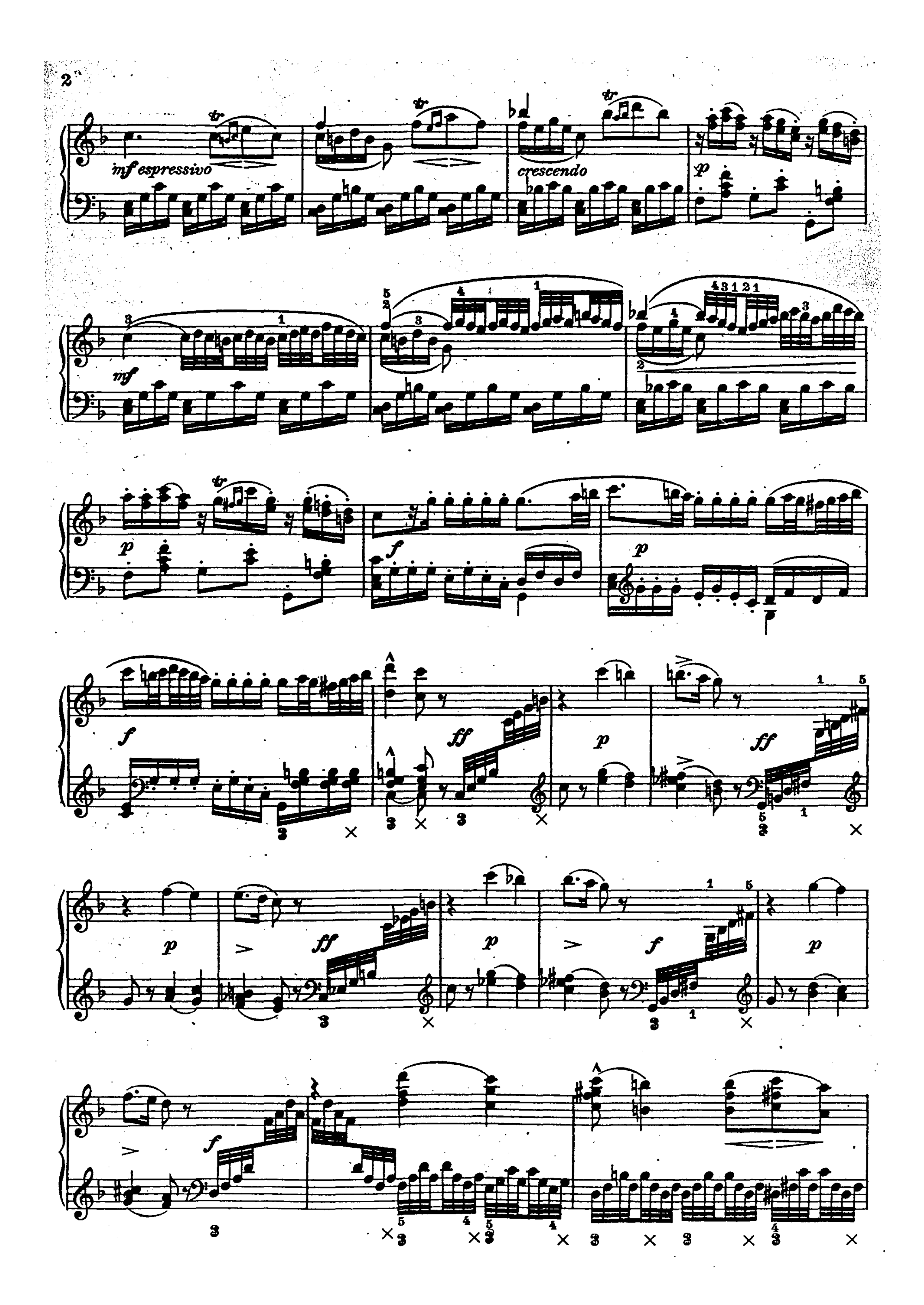
Adagio für die Spieluhr.
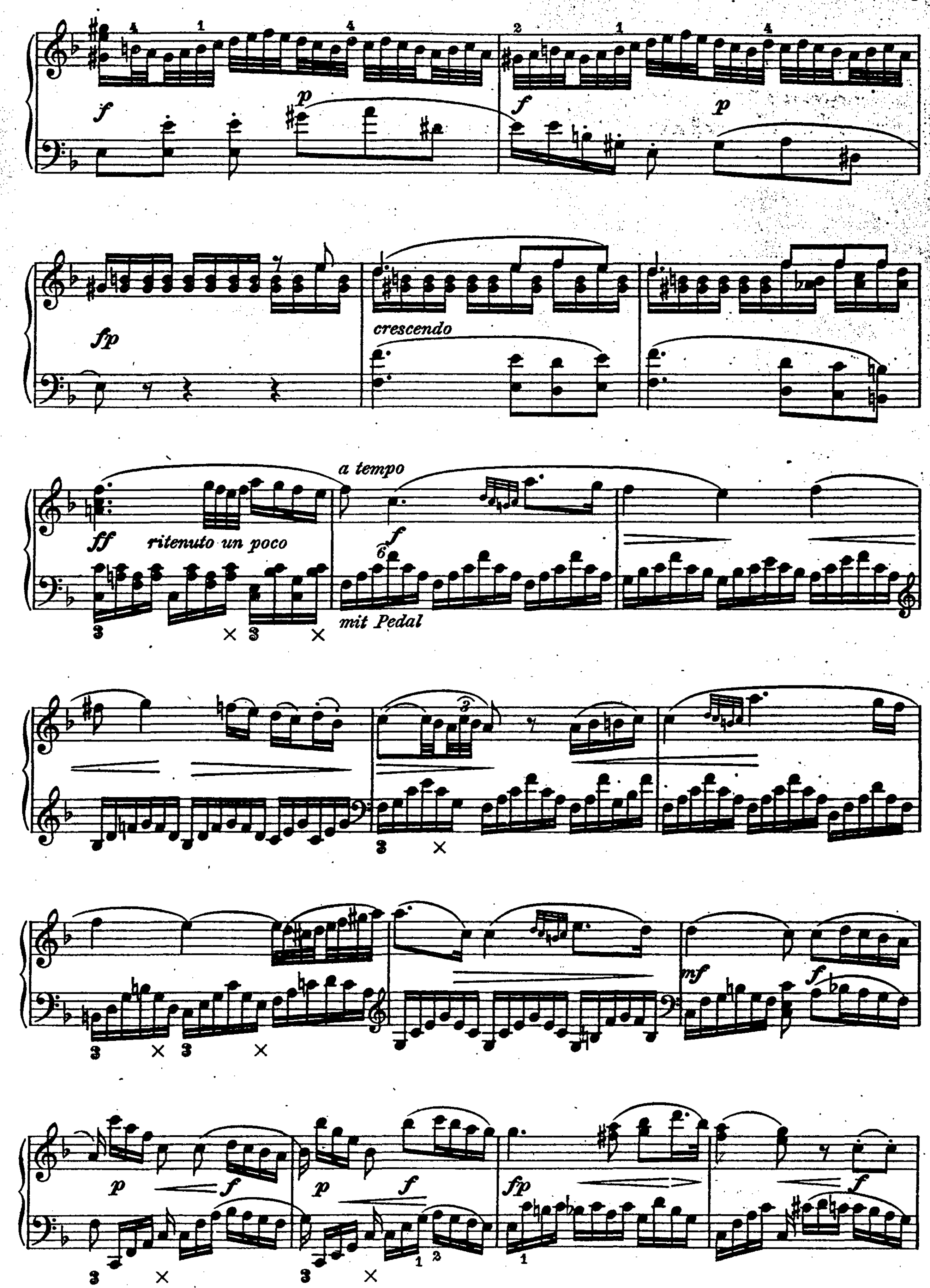
[In Artaria's Nachlaß 1902 aufgefunden.]

Transkription für Pianoforte von
Dr. Otto Neitzel.
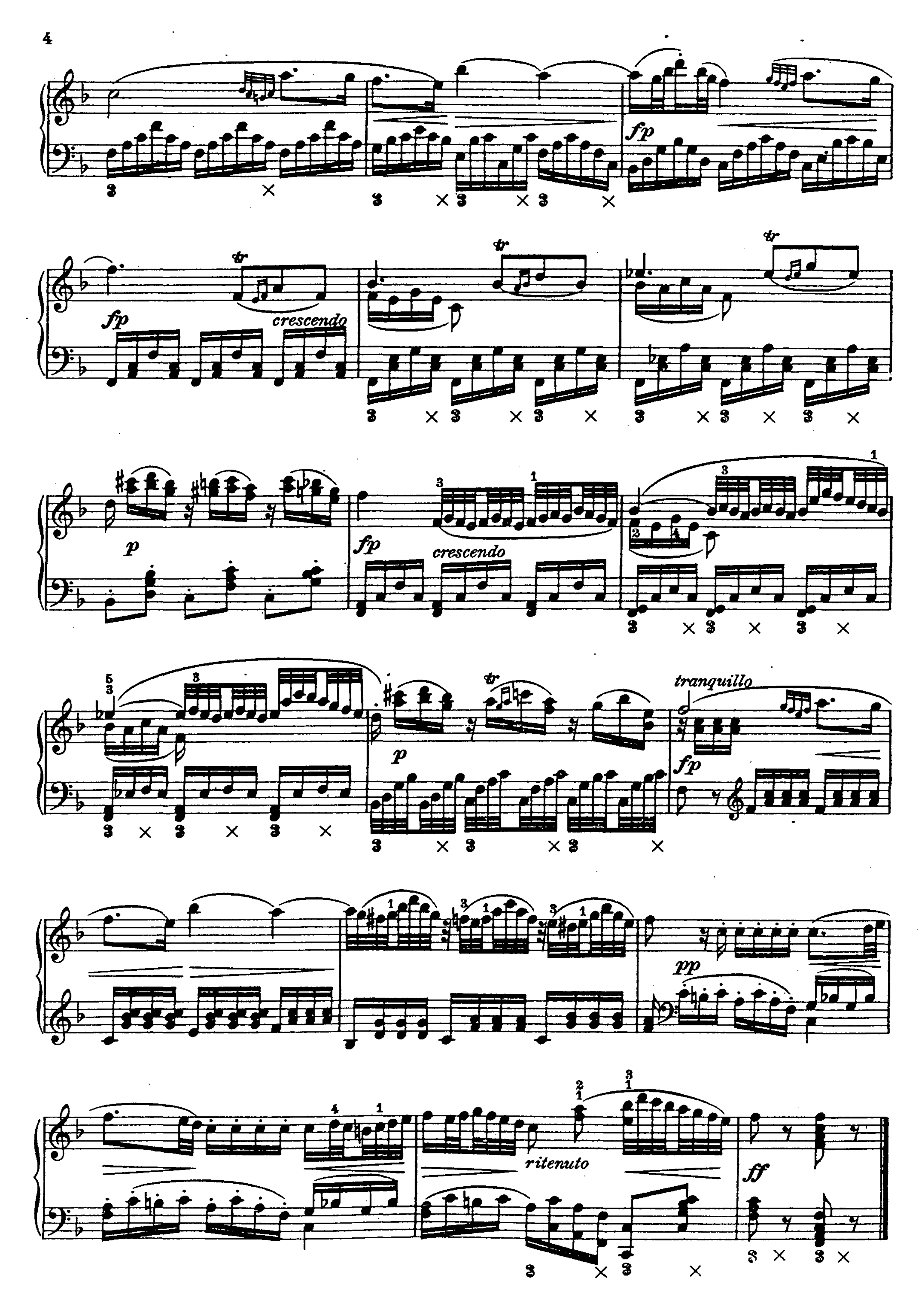


Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".


mf espressivo
crescendo
p
mf
f
p
f
ff
p
ff
p
ff
p
f
p
f



f
p
f
p
fp
crescendo
ff
ritenuto un poco
a tempo
f
mit Pedal
mf
f
p
f
p
f
fp
f



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

osen, wenn sie spielten, so war das etwas Zusammenhängendes, etwas Ganzes; man konnte es geschrieben gleich als ein gut durchgeführtes Begriffe zu haben scheint, für den größten Klavierspieler erklärt hat."

B.: „Er hat gar keinen Begriff von der Instru-



Max Klingers Beethoven

Werk betrachten. Das heißt: Klavierspielen, das übrige heißt nichts!"

Ich: „Ich finde es sehr lächerlich, daß ihn Fuchs, der selbst über das Instrument sehr beschränkte mentalmusik. Er ist ein erbärmlicher Mensch; ich will es ihm ins Gesicht sagen. Er lobte einmal eine Instrumentalkomposition über die Maßen, aus welcher überall Bocks- und Eselsohren

heraussahen; ich mußte über seine Unwissenheit von Herzen lachen. Den Gesang versteht er, und dabei soll er bleiben; außerdem aber versteht er von der Komposition blutwenig."

Ich: „Auch ich nehme eine sehr kleine Idee von Fuchs Kenntnissen von hier mit."

B.: „Wie gesagt, außer dem Gesang versteht er gar nichts."

Ich: „Der Moscheles, wie ich höre, macht hier viel Aufsehen."

B.: „Mein Gott! Er spielt hübsch, hübsch außerdem ist er ein ... Es wird nichts aus ihm. Diese Leute haben ihre bekannten Gesellschaften, wohin sie öfters kommen; da werden sie gelobt und immer gelobt, und aus ist es mit der Kunst! Ich sage es Ihnen, es wird nichts aus ihm. Ich war sonst in meinen Urteilen vorlaut und machte mir dadurch Feinde — jetzt urteile ich über niemanden, und zwar aus dem Grunde, weil ich niemandem schaden will, und endlich denke ich mir: ist es etwas Ordentliches, so wird es sich trotz allen Anfeindens und Neides aufrechterhalten; ist es nichts Solides, nichts Festes, so fällt es ohnedies zusammen, man mag es stützen, wie man will."

Ich: „Dies ist auch meine Philosophie."

Unterdessen hatte Beethoven sich angekleidet und zum Ausgehen fertiggemacht. Ich empfahl mich, wobei er mir eine glückliche Reise wünschte und mich einlud, zu ihm zu kommen, wenn ich noch länger in Wien verweilen sollte.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Dem Berliner Musikkritiker geht es wie seinen Kollegen von der bildenden Kunst: wie dieser von den zweitausend Werken einer großen Ausstellung nur dieses und jenes erwähnen kann, so muß sich jener zu den Konzerten verhalten; ist er da aber durch irgendwelche Umstände in Rückstand gekommen, so hat er seine besondere Plage. Auch ich weiß heute kaum, womit ich in meinem Briefe anfangen soll. Das bemerkenswerteste Ereignis war wohl das Wiedererscheinen Busonis. Nach der langen Kriegspause, die der große Künstler in fleißiger Arbeit in Zürich verbrachte, zeigte er sich seinen Berliner Verehrern zum ersten Male wieder, als er sich für die begeisterte Aufnahme seines großen Klavierkonzertes bedanken mußte. Es war der Schwerpunkt im zweiten Sinfoniekonzerte von Selmar Meyrowitz wo es der junge, ebenso große wie schlichte Pianist Eduard Erdmann mit dem Philharmonischen Orchester und dem Kießlichschen Chore zur Aufführung brachte, denn ein Männerchor nach einem Gedichte aus Oehlenschlägers Drama Aladdin beschließt dieses Riesenwerk. Seine fünf Teile stellen sich weniger als ein Klavierkonzert, als vielmehr als eine sinfonische Phantasie dar, in deren Solopartie aber immerhin genug pianistischer Geist webt, um die gewählte Bezeichnung zu rechtfertigen. Längst gedruckt und besprochen, bedarf es meines Urteils nicht mehr. Nach ihm wurde noch die Phantastische Sinfonie von Berlioz aufgeführt, was zusammen über drittehalb Stunden dauerte. Da war es gut, daß durch das fragwürdige Verhalten eines Staatsopernmitgliedes noch dazwischengeschobene Lieder von Mahler ausfielen. Sie hätten sich auch sonst wie eine Puppenstube zwischen zwei Monumentalbauten ausgenommen. Man denke sich nur einmal „Bald gras' ich am Neckar" zwischen jenen beiden Riesenwerken gesungen! Dergleichen hätte man von vornherein nicht planen dürfen. Busoni kam dann noch öfter als Tondichter zum Worte; so wurde zweimal seine große Klavierviolinsonate in E-Moll gespielt. Als Pianist trat er mit zwei eigenen Konzerten wieder in das Berliner Musikleben ein. Der große Philharmoniesaal war voll besetzt die Begeisterung des Publikums grenzenlos, ich selber aber nicht als Referent geladen, trotzdem ich stets für den Künstler eintrete. Somit weise ich nur auf das lapidare Programm der beiden Abende hin, das Werke wie Bachs Goldbergsche Variationen und Beethovens Sonate Op. 106 enthielt. Andererseits aber auch Liszts Paganinietüden und Don-Juan-Phantasie, sowie eine neue dreisätzige Toccata und die „Kammerphantasie" über Carmen vom Konzertgeber selber.

Im zweiten Sinfoniekonzerte der „Großen Volksoper" erschien Paul Scheinpflug an der Spitze des Blüthnerorchesters. Man gab nur Kompositionen von Tschaikowsky, darunter Stücke aus dem Ballette „Der Schwanensee", und eine Arie aus der Oper „Die Jungfrau von Orleans". Letztere wurde von Margarethe Arndt-Ober gesungen. Die eigentliche Neuheit des Abends war aber die russische Sopranistin Valentine Rostin. Sie scheint dramatische Sängerin zu sein, hatte aber später auch mit einem Liederabende großen Erfolg. Daß sie die russischen Sachen in der Originalsprache vortrug, ist das einzig Richtige. Ich habe schon öfter darauf hingewiesen, wie ausländische Gesangskompositionen durch die deutschen Uebersetzungen ihrer Texte naturnotwendig zu Schaden kommen müssen. Ebenso wie deutsche durch solche in fremde Sprachen. Hier ist ein falscher Patriotismus ganz übel angebracht.

Ich will nun noch ein drittes Symphoniekonzert herausgreifen. Das führt uns aber in ganz alte Zeiten. Ein gewandter sicherer Musikhistoriker namens Robert Sondheimer dirigierte Werke von Wagenseil und Beck (ca. 1760), von Rigel (ca. 1770) und Boccherini (1775). Alles lebensfrisch und wirkungsvoll! Hier sollten unsere Dirigenten zugreifen und ihre Programme auffrischen. Allerdings liegt nun gerade das hier vorgeführte Material ungedruckt auf der Bibliothek in Basel, aber sonst ist genug zugänglich, was nie beachtet wird. Die gehörten Werke fesselten nicht nur durch ihren Gehalt, sondern auch durch ihren schönen Klang. Wie z. B. von Rigel Trompeten und Pauken, von Beck die Hörner verwendet werden, ist bereits vollklassisch. Diese Mannheimer Schule zeigt sich durchaus nicht nur historisch wertvoll; sie ignorieren heißt eine Unterlassungssünde begehen.

Aber auch selten gehörte neuere Meister erschienen wieder. Nachdem Willi Burmester Spohrs Konzert in A-Moll (Op. 38) gespielt hatte, wurden wir zweimal durch das bekanntere in D-Moll (Op. 55) erquickt. Einmal bescherte es uns der bekannte vortreffliche Geiger Max Menge und dann seine ebenfalls warm zu lobende Kunstgenossin Ria Schmitz-Gohr. Letztere huldigte auch dem verewigten Max Bruch mit dessen Konzertstück Op. 84. Dieses zweifellose Meisterwerk ist aber langweilig. Das kann man von einem nachgelassenen Streichquintette nicht sagen, trotzdem es der Komponist in den letzten Tagen seines hochalterigen Daseins

schrieb. Wir wurden hier an die unverwüstliche Schaffenskraft Carl Reineckes erinnert, die es möglich machte, daß der Leipziger Meister seinen 80. Geburtstag mit einem neukomponierten Trio für Klavier, Klarinette und Viola im Gewandhause feierte, indem er die Klavierstimme selber spielte. Um das Bruchsche Werk machte sich das Schumannsche Klaviertrio verdient, obwohl dergleichen nicht in spezifische Trioabende hineingehört. Auch das Klinglersche Streichquartett hatte seine Neuheit: Ewald Strässers Op. 42, ein gesund-fortschrittliches Werk, das die Formenschablone aufgibt und mit einem Andante serioso schließt. Zum mindesten seine beiden Mittelsätze lassen annehmbare, gute Musik hören. Dagegen erwies sich ein einsätziges Quartett mit Oboe von James Simon, das das Premyslavsche Streichquartett aufführte, als ein gewaltsamer Versuch zur Moderne. Kleine Ideen in großem Redequalm. Meisterhaft ist indessen die Oboenstimme behandelt, die Gottfried Schreiber vorzüglich blies. Der andere seltene Meister, auf den ich anspielte, ist Felix Mendelssohn. Er kam am selben Premyslavschen Abende mit seinem D-Dur-Quartette Op. 44 zu Worte. Dann spielte auch das Waghaltersche Quartett im Deutschen Opernhause sein Op. 12 in Es-Dur. Hier wie dort wunderte man sich, daß solch geniale, nirgends blaß gewordene Meisterwerke nie gehört werden. Wenigstens in Berlins Konzertüberfülle. Aber sie müssen geübt werden, und bequemer ist's schon, das längst Geübte immer wiederzukauen. Beiden Quartettgesellschaften muß nun das Lob ausgezeichneter Wiedergabe gezollt werden. Dagegen stand ein neues Damenquartett (Therese Petzko-Schubert u. Gen.) noch nicht auf der Höhe. Es hatte sich gleichwohl an ein so schweres Werk wie Bruckners Streichquintett gewagt. Möge der immerhin anerkennswerte Anfang gute Folge haben, denn die anderen Berliner Damenquartette bestehen nicht mehr. Heirat und die in der schönen Welt so leicht möglichen Zwistigkeiten verursachten das. Sonst haben wir hier ja keinen Mangel, denn es sind derzeit sieben Quartette am Werke: die von Karl Klingler, Alexander Fiedemann, Adolph Busch, Ignaz Waghalter, Preyslav, das der Philharmoniker (Veit) und der Staatskapelle. Dazu kommen noch die allgemeinen Kammermusikvereinigungen Hjalmar von Damecks, des Blüthnerorchesters (Lambinon) und der Staatskapelle (Gülzow), sowie die ungezählten Klaviertrios.

Im Liedergesange vollzog sich die Wandlung zur Moderne weiter. Man sah wieder, daß die Zeitgenossen für das echte Lied kein Verständnis mehr haben. Die dargebotene Literatur zeigte fast durchweg schwulstige, überladene Klavierpartien, denen dann unmelodische oder auch bloß deklamierende Singstimmen aufgeklebt sind. So trug z. B. die Opernsängerin und Gesangslehrerin Cäcilie Back-Deesz nach einer schwierigen Opernarie von Händel, durch die sie ihre spezifische Gesangskunst darlegte, die öden, widerborstigen Lieder vor, die Hugo Wolf nach Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre" komponiert hat, dann welche von Mattiessen, Leichtentritt, Heyland u. a. Hierunter war aber immerhin ein „Ständchen" von Mattiessen, das auf der Höhe alter, echter Liedmeisterkunst stand. Also kann man doch, wenn man gelegentlich will. Die Sängerin selber hatte dank ihrer schönen Stimmittel und ihres dramatisch profilierten Vortrages wieder starken Erfolg. Andere, die sich für die Moderne einsetzten, natürlich auch. Demgegenüber will ich aber jene ehrenvoll erwähnen, die den Mut hatten, den wirklichen Liedermeistern des vorigen Jahrhunderts das Wort zu verschaffen. So wagte Hedwig Raabe-Griesel Jensens Dolorosazyklus, Dolores Heyden-Balder Lieder von Mendelssohn, Rubinstein und Liszt, während Vabrie Doob sogar Felicien Davids „Perle von Brasilien" hervorgeholt hatte. Dem Komponisten der einst so berühmten Kantate „Die Wüste" einmal wieder zu begegnen, war mindestens interessant. Zu den Meistern, die nicht gerade viel gesungen werden, gehört auch schon Robert Schumann. Nur Schubert ist immer wieder zu treffen. Sonst herrschen, H. Wolf, Brahms, R. Strauß, Reger und unsere mehr oder minder fragwürdigen Zeitgenossen, die sich auf diesem Gebiete wahrlich nicht über Zurücksetzung beklagen können. Die wahre Renaissance der Tonkunst wird aber später einmal in der Wiederentdeckung der Meisterwerke des neunzehnten Jahrhunderts bestehen. Mit denen des zwanzigsten können wir bis jetzt keinen Staat machen.

AUS WIEN

Von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

Seit kurzem haben wir in Österreich einen neuen Meister der Liedkomposition. Er heißt Hanns Holenia und stammt wieder einmal aus der grünen, an talentvollen Männern reichen Steiermark, die in den letzten Jahren schon Tonkünstlerprofile wie Wilhelm Kienzl, Rich. Heuberger, Ernst Schuch, Jos. Marx, Friedr. Frischenschlager u. a. m. hervorgebracht oder zumindest entwickelt hat. Man lernte den Musiker mit dem barocken Namen, den man sich gut wird merken müssen, in einem Liederabend kennen, den der tief musikalische, seinem Vortragsprogramme stets eine geschmackvolle, persönliche Note verleihende Wiener Sänger Stefan Pollmann unlängst hier veranstaltete und bei dieser Gelegenheit auch eine stattliche Reihe der schönsten Lieder Holenias mit vollendetem, keinen Wunsch offen lassendem Vortrage dem Wiener Publikum zum ersten Male zur Kenntnis brachte. Wie ein zum steilen Hochfluge sich rüstender und emporschwingender Vogel, den reinen Himmelsräumen in herzhafter Jugendfrische zustrebend und doch stets mit dem warmen Erdenleben in unlösbarer Fühlung, flattert diese Musik auf, der man gerne eine verheißungsvolle Zukunft voraussagen möchte. Das bisherige Liederschaffen Holenias, das in dem durch die glückliche Entdeckung neuer Talente besonders ausgezeichneten Wiener Schuberthaus-Verlage erschienen ist, umfaßt vier Gruppen von Liedern und Gesängen, als deren textliche Unterlagen der Komponist sorgfältig gewählte Dichtungen von Herm. Hesse, F. K. Ginzkey, Liliencron, Schaukal und Otto J. Bierbaum — von letzterem aus dem „Irrgarten der Liebe" — verwendete. Für stimmungsreiche, lyrische Ergüsse Holenias gab Pollmann vortreffliche Proben mit dem beschaulich verhaltenen „Am Kamin" und den beiden neckisch humorvollen „Frau Sonne ist schlecht gelaunt" sowie „Sefine", während das anakreontische Liedel mehr lachende Töne anschlug und „In tiefer Nacht" in die glutvollsten Abgründe einer feingestimmten Künstlerseele tauchte. Sämtliche Lieder fanden vielen Beifall und wurden teilweise auch zur Wiederholung verlangt.

Zur erfolgreichen Uraufführung gelangten ferner in einem auch sonst interessanten Konzerte des Wiener Viola-d'amour-Virtuosen M. L. Goldis moderne Lieder mit Begleitung einer Viola d'amour und des Klavieres von E. Calle, dem hauptamtlichen Leiter eines großen Wiener Musikverlages. Calles vornehme Lyrik, die sich hier auf nachgelassene Dichtungen seines Bruders Walter Calle sowie auf Liliencrons Liederzyklus „Scheiden und Tod" aufbaut, bevorzugt müde, schwermütige Stimmungen voll Todesahnungen und Seelenpein, denen er, durch eine charakteristische Melodik, wie namentlich durch geschickte Benützung der für derartige Nachtmusik wie kaum ein zweites Instrument geeigneten Viola d'amour, ergreifenden Ausdruck verlieh. Sowohl diese lyrischen Blüten als auch die an gleichem Abend ebenfalls zur Uraufführung gebrachten „Kinderlieder"

Calles ließen uns an dem talentvollen Künstler einen vornehmen Komponisten von schätzenswerten Qualitäten erkennen.

Der Viola-d'amour-Abend von M. L. Goldis, der schon seit einigen Jahren diesem erst kürzlich wieder von Hans Pfitzner in seiner „Palestrina" zu Ehren gebrachten prächtigen Instrumente huldigte, war auch sonst nicht arm an interessanten Novitäten. Stellte sich doch an demselben wieder einmal der mit Unrecht bescheiden im Hintergrunde des Wiener Musiklebens wirkende, bei aller Gelehrsamkeit seiner musikwissenschaftlichen Bildung doch stets warm und unknöchern empfindende Robert Lach mit einem neuen Trio für Viola d'amour, Viola da gamba una Klavier vor, dessen weiterer Verbreitung nur die ungewöhnliche Besetzung einigermaßen hinderlich sein dürfte. Entzückend und von sprudelnder Laune war schließlich die Arpeggien Sonate A-Moll für Viola d'amour und Klavier von Schubert sowie — in gleicher Besetzung — ein Mozartsches Adagio, die Goldis mit edler Gefühlswärme und tragendem Tone spielte.

Die internationale Note, die in den ersten Monaten dieser Saison vorherrschte, fand eine weitere Bekräftigung durch zwei von prächtigen ausländischen Musikern geleitete Kompositionskonzerte, von denen eines den Schweden, das andere den Italienern gewidmet war. Beide Abende hatten ausschließlich moderne Werke im Programme. Welch durchgreifender Wechsel im rasch abfließenden Zeitgeschmack! Noch vor einigen Jahren hätte man eher auf Sjögren, Stenhammer und Aulin, oder wiederum auf italienische Opernmusik geraten, und statt dessen enthielten die nationalen Vorführungen durchwegs von der Rotglut gewaltsamen Fortschrittes erhitzte moderne Elemente, die jedoch auch unter dem schillernden und prunkhaften Mantel des modernen Orchesterklanges ihren ganz anderswo liegenden Ursprung nicht ganz verbergen konnten. Das schwedische Festkonzert, dem sich die Wiener Philharmoniker zur Verfügung gestellt hatten, dirigierte der famose Stockholmer Hofkapellmeister Adolf Wiklund, der sich durch seine frische und liebenswürdige Art im Fluge die besten Sympathien des Wiener Publikums errungen hatte. Programm: Oscar Lindberg (geb. 1887 in Dalarne), Festpolonaise Opus 12, Adolf Wiklund (geb. 1879 in Kermland), „Sommar", Tondichtung für Orchester, Kurt Atterberg (geb. 1887 in Göteborg), Piccola Sinfonia, G-Moll, Ture Rangström (geb. 1884 in Stockholm), I. Sinfonie Cis-Moll. Somit lauter junge Musiker, die uns hier ihre ansprechenden Gedanken mitteilten. Ihre Musik bewegt sich, trotz aller modernen Ansprüche, etwa im Griegschen Bannkreise, und besticht mehr durch starke, bald leuchtfarbene, bald in düsteres Dämmergrau getauchte, von kräftigen Nationalmelodien umrahmte Stimmungsbilder als durch ein thematisches Gestalten, so daß auch die erwähnten Bezeichnungen, wie Sinfonie oder Piccola Sinfonia, eigentlich nicht am Platze waren, da ihr Musizieren auch in diesen niemals jene zielbewußte Entwicklung und Emporführung annimmt, die gerade wir Deutschen von der sinfonischen Form zu verlangen gewohnt sind.

Die Italiener wurden von dem hier vordem noch gänzlich unbekannten Edoardo Granelli zum Siege geführt, der sich übrigens auch mit einigen bemerkenswerten eigenen Kompositionen: „Momento Drammatico" (worin er zuerst eine rührselige Träne fließen, dann gequälte Verzweiflung aufschluchzen läßt), sowie eine effektvolle Szene aus seiner Oper „Anna Karenina", vorstellte. Die Palme errang sich an dem interessanten Abend der geistreiche, sich vielfach auch an Rich. Strauß anlehnende Ottorino Respighi mit einer „Ballata delle Gnomidi", der übrigens mit einer „Fontane di Roma" betitelten, aus vier Brunnen Roms visionäres Gestalten schöpfenden Tondichtung auch in einem Philharmonischen Konzerte einen schönen Erfolg hatte. Neu für Wien war auch der in der internationalen Musikwelt sehr gefeierte Autor der uns leider noch gänzlich vorenthaltenen Oper „Francesca da Rimini": Riccardo Zandonai, der uns in dem Granelli-Konzerte mit seinen sinfonischen Impressionen „Primavera in Val di Sole" bekannt machte. Mit allem Raffinement der modernen Orchestration durchleuchtete Stimmungsmusik, bei der namentlich die eigenartige Anwendung des Klavieres als klangmischendes Instrument auffiel. Alle diese Werke, noch durch G. Mulés „Nacht in Taormia" bereichert, zeichnet ein gemeinsames Merkmal aus: das zielbewußte und ernsthafte Streben, sich von der bisherigen Musiktradition Hesperiens unabhängig zu machen und die abschüssige Bahn der bei uns Deutschen noch immer gepflegten Ära Mascagni-Leoncavallo-Puccini endgültig zu verlassen...

Kehren wir nach diesem kurzen Ausfluge in die Fremde zu unseren heimischen Penaten zurück. Richard Stöhr, der sympathische und gewissenhaft strebende, an die musikalische Moderne nur locker und bedingungsweise anknüpfende Künstler brachte ein vierteiliges biblisches Oratorium „Der verlorene Sohn", Text von Viktoria Schottek, mit dem Sinfonieorchester, dem Sängerbunde „Dreizehnlinden", unter der straffen Leitung Ferd. Habels und mit solistischer Mitwirkung — darunter der stimmlich ausgezeichnete, vortreffliche Alfred J. Boruttau — zur erfolgreichen Uraufführung. Stöhr ist offenbar mit liebevoller Hingebung und trotz seines fruchtbaren Schaffens unverbrauchter Energie an die musikalische Ausführung des auch dichterisch manche Schönheiten bergenden Werkes geschritten, das in seiner warm gefühlten Artung und mit seinen wechselvollen Szenen einen recht erfreulichen, die manchmal sich einstellende Inkongruenz zwischen antiquierten Gedanken und modernen Ausdrucksmitteln geschickt überwindenden Eindruck hinterließ. Wir möchten bei dieser Gelegenheit dem Komponisten übrigens die Anregung geben, es einmal auch mit einer bühnenmäßigen Darstellung des dramatisch belebten Werkes zu versuchen. Lobend wären an demselben noch die frischen, kernhaften Chöre, die phantasiereichen, orientalisches Leben vorzaubernden Vor- und Zwischenspiele, sowie eine satte, leichtatmende und leichtflüssige Melodik hervorzuheben. Richard Stöhr gibt sich in diesem seinen jüngsten Werke nicht als ein verwegener, rücksichtsloser Himmelsstürmer, der mit flammendem Fackelkranze der musikalischen Entwicklung neue Wege weisen möchte; doch wäre es andererseits ungerecht, seine in unverdrossener Musizierfreudigkeit schaffende Begabung, die dem unbefangenen Zuhörer noch immer so viel Echtes und Schönes zu sagen weiß, nicht gebührend einzuschätzen.

Dr. Hans Pless, ein junger Wiener Komponist und Dirigent, errang sich in einem Orchesterkonzerte, in dem er sowohl Eigenes wie auch fremde Werke aufführte, starke Beachtung. Die großzügige Linienführung, mit der er das Al-Fresco-Gemälde von Beethovens Fünfter zeichnete und wiederum die moderne Auffassung, mit der er die verborgensten Schönheiten aus Arnold Schönbergs „Verklärter Nacht" (für Streichorchester) herausholte, verraten in der Handhabung des Taktstockes eine sichere Routine, bei der er sich nur vor auffälligen Übertreibungen in acht nehmen muß, sowie ein verständnisvolles Sich-Versenken in die heterogensten Stilgattungen, während die mit den stärksten Mitteln der Moderne gearbeitete Schlußszene aus seiner eigenen Oper „Der Page" — leider mit einer wenig entsprechenden Sängerin — den lebhaften Wunsch nach einer vollständigen, bühnenmäßigen Aufführung derselben rege werden ließ. Pless ist 1884 in Wien geboren, betätigte sich bisher als Konzert- und Theater-

kapellmeister in den verschiedensten Stellungen und schrieb eine Musik zum Weihnachtsmärchen „Klein Däumling" (aufgeführt in Breslau 1910 und anderen deutschen Städten), zwei Sinfonievorspiele (mehrfache Aufführungen durch das Wiener Tonkünstlerorchester), ein Scherzo für großes Orchester (Philharmoniker Berlin 1913, zweimal in Wien), endlich die Opern „Der Sieger", „Thea" und „Der Page" sowie eine Sinfonie.

Nun auf das Sprungbrett der verwegensten Moderne. Sie schart sich, soweit es sich um die Wiener Vortruppe handelt, um die neue Bewegung des Anbruch, der eine eigene Zeitschrift als weithin wahrnehmbares Sprachrohr besitzt und jetzt auch schon nach Berlin vorgedrungen ist. Aus einem umfassend inszenierten, von den „Musikblättern des Anbruch" ausgeschriebenen Wettbewerb für die beste moderne Klavierkomposition, dessen Spruchrichter Moritz Rosenthal, Jos. Marx, Paul Weingarten und Karl Weigl waren, ging als erster Sieger der Schreker-Schüler Felix Petyrek mit Variationen und Fuge über ein eigenes Thema hervor. Petyrek ist Pianist von stupenden Fähigkeiten sowie vielbemerkter Komponist und wirkt gegenwärtig bereits, trotz seiner großen Jugend, als geschätzter Professor für das höhere Klavierspiel am Salzburger Mozarteum. Egon Wellesz, ebenfalls zur bodenständigen Gruppe ausgesprochener Neutöner gehörig, sei in diesem Zusammenhange nur im Hinblick auf seine stark besprochene Oper „Die Prinzessin Girnara" genannt, die soeben vom Frankfurter Opernhause zur Uraufführung erworben wurde. Die Wiener Leitung des „Anbruch" liegt derzeit in Händen des aus der Schule Schönberg-Schreker hervorgegangenen Dr. P. A. Pisk, von dessen eigenen Kompositionen eine sinfonische Ouvertüre für großes Orchester (Opus 1), 2 dreistimmige Frauenchöre (Opus 2), 1 Scherzo furioso für Klavier (Opus 3), 4 Orchesterlieder (Opus 4), 1 dreisätzige Violinsonate (Opus 5), sowie ein weitläufiger Zyklus von 14 Liedern nach Stefan George (Opus 6) verzeichnet seien. Es wäre nicht uninteressant, wenn P. A. Pisk mit der einen oder anderen dieser aparten Kompositionen, die man in Wien bereits hören konnte, auch anderwärts zu einer gelungenen Aufführung käme. Den machtvollsten Eindruck dieses Genres Musik hinterließ jedoch in letzter Zeit eine imposant aufgebaute Klaviersonate C-Moll Opus 2 von dem hochbegabten Schreker-Schüler Karl Rathaus, die der faszinierend spielende und unter den zahlreichen jungen klavieristischen Mittelmäßigkeiten endlich einmal wieder mit suggestiver Macht wirkende Stefan Askenase kürzlich zur Uraufführung brachte. Schon rein mnemotechnisch, noch mehr natürlich künstlerisch bedeutet diese Sonate eine ungemein schwierige Aufgabe, die jedoch von Askenase in idealer Weise gelöst wurde. Da haben sich wirklich zwei außerordentliche Jungens, ein schaffender und ein reproduzierender, gefunden, die in ihrem feurigen Ungestüm an den altgewordenen Säulen des Tongewölbes rütteln und konventionellen Stil in die frische Luft blasen. Namentlich Rathaus ist ein waghalsiger Neuerer, der mit seinen betörenden Kühnheiten noch um ein Weites seinen Meister Schreker übertrifft.

Neuheiten auf dem Gebiete der Kammermusik haben in der bisherigen Saison leider gefehlt. Stockt hier plötzlich der sprudelnde Quell tondichterischen Schaffens oder sollte der wahre Grund nicht etwa darin gelegen sein, daß unsere einheimischen, durch auswärtige vorteilhafte Gastspiele über die Maßen in Anspruch genommene Kammermusik-Vereinigungen (Rosé-Fitzner-Quartette usw.) nicht die Zeit und Mühe aufbringen, schwierige moderne Werke vorzubereiten und uns hier dann mit denselben bekannt zu machen? Tatsache ist, daß wir bisher nicht eine einzige Novität dieser Kunstgattung zu hören bekamen und uns bloß von dem rührigen, famos eingespielten Damen-Quartett Kolbe, das die Erbschaft nach dem selig entschlafenen weiblichen Soldat-Roeger-Quartett angetreten zu haben scheint, ein neues Kammermusikwerk unseres Josef Labor für nächste Zeit zur Uraufführung versprochen wurde. Denn auch das Streichquartett in F von Maurice Ravel, das uns von dem vorzüglichen ungarischen Lehner-Quartett jüngst vorgesetzt wurde, ist für das Wiener Publikum durchaus kein Novum und wurde hier bereits im Vorjahre wiederholt erfolgreich aufgeführt.

Rundschau

OPER

BARMEN-ELBERFELD Mitte September wurden die vereinigten Bühnen der beiden Wupperstädte für die neue Spielzeit eröffnet. Was bisher geboten wurde, stellt eine gute Auswahl der besten Werke deutscher Meister — Beethoven (Fidelio), Mozart (Zauberflöte), Wagner (Tannhäuser, Siegfried), Marschner (Hans Heiling), Offenbach (Hoffmanns Erzählungen), Lortzing (Zar und Zimmermann) — und des Auslandes dar — Donizetti (Don Pasquale), Bizet (Carmen), Puccini (Madame Butterfly). Die seichte, verwässerte Operette ist bisher nicht zur Darstellung gekommen. Die leichtgeschürzte Muse war nur durch Suppés „Fatinitza" vertreten. Es gereicht also der Leitung des Theaters zur Ehre, daß sie unsere Kunststätte ganz in den Dienst wahrer, edler Kultur stellt. Da an der Bühne seit längerer Zeit tüchtige Künstler wirken, können manche Aufführungen höher gestellten Anforderungen vollauf genügen. So erlebten wir unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister Kleiber eine ganz ausgezeichnete „Fidelio"-Vorstellung mit Julie Schützendorf-Körner als Fidelio, H. Moscow als Florestan, Weber als Jacquino, Korst als Don Fernando und und Breuer als Pizarro. Als weitere, treffliche, solistische Leistungen sind noch anzuführen R. Breuers Wanderer (Siegfried), Lola Steins Carmen und Erda (Siegfried), Julie Stützendorf-Körners Walküre (Siegfried), K. Webers (Mime), Korscs Alberich in „Hans Heiling", J. Kahlenbergs José, Carters Marzelline. Das weitaus größte Interesse wurde deutschen Meisterwerken entgegengebracht. Donizettis „Don Pasquale" war ein längeres Bühnenleben nicht beschieden; unseren deutschen Sängern liegt der italienische Koloraturgesang nicht. — Beide Theater sind allabendlich ausverkauft.

H. Oehlerking

DARMSTADT Abermals begann die Spielzeit mit einem Wechsel in der Leitung des Hessischen Landestheaters, diesmal aber in einschneidendem Maße, teils künstlerischer, teils betriebs- und verwaltungstechnischer Art. Freilich scheint bei der offensichtlichen Bevorzugung des Schauspieles die sonst hier mit besonderer Liebe gepflegte Oper in den Hintergrund rücken zu wollen, und in der Tat läßt sich nur wenig Wissenswertes über sie berichten. Es kam nur ein einziges neues Werk heraus: Rich. Strauß' „Frau ohne Schatten", das nicht nur den Rahmen der hiesigen Theaterverhältnisse weit überschritt, weil die dafür aufgewandte Kraft und Zeit in keinerlei Vergleich mit dem erreichten Lohn und Erfolg steht, sondern auch durch seine enorme Schwierigkeit in Einstudierung und Vorbereitung die Wahl und den Gang des Spielplanes nachteilig beeinflußte. Sieht man von dieser Außerachtlassung lokaler Theateraufgaben und -pflichten ab, so kann über die Aufführung selbst,

der ein einführender Vortrag des neuen Frankfurter Intendanten, Dr. R. Lert, vorausging, nur das denkbar Günstigste ausgesagt werden, insofern man mit größtmöglichster Hingabe — allerdings immer wieder auf Kosten des allgemeinen Opernbetriebes — an eine würdige, künstlerisch ernste Lösung des schwierigen Werkes schritt. Über die mit großer technischer Meisterschaft ausgestattete Oper, über ihre unklare, oft unverständliche Symbolik oder ihre anderen Licht- und Schattenseiten noch weitere Worte zu verlieren, hieße Eulen nach Athen tragen. — Die im Laufe der letzten Jahre eingerissenen Übelstände ließen eine sorgfältige Neueinstudierung des Lohengrins geboten erscheinen. Wie schon früher zu Wagners Zeiten, so gehört auch heute noch eine wirklich vorzügliche, dramatisch gestaltete Lohengrinaufführung zu den Seltenheiten. Mit dem hiesigen Resultat konnte man, vornehmlich in rein musikalischer Hinsicht, zufrieden sein, weniger in betreff der Inszenierung und Regieführung trotz einzelner wesentlicher Verbesserungen. Auf dem Niveau des guten Durchschnittes hielten sich die Neueinstudierungen von d'Alberts „Tiefland", Lortzings „Wildschütz", dessen zweiter Akt (Billardszene) reich an musikalischen Feinheiten, und Rossinis „Barbier von Sevilla" in einer etwas stillosen Modernisierung. — Als Operetten-„Neuheit" erlebte die „Geisha" ihre örtliche Erstaufführung und fand in der frisch und flott gespielten Weise beim Publikum Beifall. Jos. M. H. Lossen

FRANKFURT A. M. Dr. Ernst Lert trat am 9. November 1920 zum erstenmal in seinem neuen Amt als Direktor der Frankfurter Oper mit der Neuinszenierung von Glucks tauridischer Iphigenie an die Öffentlichkeit. Er errang einen vollen Erfolg und hat festen Fuß gefaßt. Man darf seinen weiteren Taten mit großen Erwartungen entgegensehen. Lert geht nicht vom Wort, sondern von der Musik aus, wenn er eine Oper inszeniert. Wie richtig das ist, bewies seine Iphigenie-Inszenierung. Hier fiel gleich zu Anfang die hier ganz ungewohnte Belebtheit des Chores auf. Man verstehe nun unter „Belebtheit" nicht etwa anscheinend geschäftiges Hin- und Herrennen. Diese Belebtheit, die Lert erzielte, war Teilnahme an der Handlung. Man fühlte: jeder Chorist weiß, ich bin ein Teil dieses Ganzen und jede meiner Bewegungen muß ebenso logisch (musiklogisch) sein, wie die der Solisten. Allein dieses Aufrütteln des Chores aus seiner stereotypen Lethargie (um 10 Uhr ist alles aus) ist eine so große Tat, daß sie ausreichte, Lert dazu zu gratulieren. Aber er tat mehr: er riß auch die Solisten mit und gab ihren Gebärden und Gesten Ausdruck und musikalisches Mitschwingen. Endlich sah man einmal schauspielende Sänger. Daß die alten typischen Opernbewegungen bei dem einen oder anderen doch noch einmal verräterisch durchbrachen, darf bei der langen Gewohnheit an diese nicht wundernehmen. — Einen Tropfen Wermut aber müssen wir doch in den Freudenbecher mischen: Die Erscheinung der „dea ex machina" Diana im letzten Bild war technisch unglücklich gelöst und das Schlußbild, so imposant es war, erschien zu opernhaft.

Die Aufführung hielt auch in den Leistungen der Solistin eine beachtenswerte Höhe ein. Beatrice Lauer-Kottlar war eine majestätische Iphigenie. Richard Breitenfeld spielte den Orest besser als er ihn sang, und Adolf Jäger hauchte dem schwach gezeichneten Pylades viel Leben ein. Rudolf Brinkmann war ein edler Thoas. Die musikalische Leitung hatte Dr. Ludwig Rottenberg, der manchmal etwas zu breite Tempi nahm. Wuchtig-eindrucksvolle Szenenbilder hatte Ludwig Sievert geschaffen. Der Skythentanz im ersten Bild, den Julius Benseler einstudiert hatte, verdient Erwähnung. Er war kein Schablonen-Ballett. Im ganzen: Eine Tat. Willy Werner Göttig

HALLE / SA. Unsere Oper (Intendanz: Direktor Leopold Sachse) wurde im September mit Wagners „Walküre" und „Siegfried" recht verheißungsvoll eröffnet. An neuen Kräften stellten sich dabei vor: Marie Günzel-Dovorsky — eine Hochdramatische von stattlichem Stimmvermögen, Hans Waldburg — — ein routinierter, wenn auch schon etwas abgesungener Heldentenor, und Eugen Albert — ein viel zu verwendender Tenorbuffo von glänzendem gesanglichen Können und von ausgezeichneter schauspielerischer Begabung. Als Sieglinde half Gertrud Bartsch (Leipzig) aus, welche in jeder Hinsicht eine ausgereifte Leistung bot. In neuer Einstudierung gingen sodann „Tannhäuser", „Fra Diavolo", „Hoffmanns Erzählungen" und „Die Entführung aus dem Serail" in Szene. Da gab es so manche prachtvolle Vorstellungen, jene geschlossene Stimmung, die bei glücklichstem Ineinanderarbeiten von Regisseur und Dirigent entsteht. Intendant Sachse besorgte in den meisten Fällen selbst die szenische Leitung, und zwar immer mit gereiftem Verständnis, während die Kapellmeister Braun und Wolfes das in allen Gruppen tüchtig besetzte Orchester führten. Nun sollen auch Neuheiten kommen, und zwar zuerst Franz Schrekers „Die Gezeichneten" und Othmar Schoecks „Das Wandbild" (mit der bekannten Hellerauer Tänzerin Hedwig Nottebohm). Paul Klanert

LEIPZIG Die erfreulichste Neuerscheinung, die unser Opernspielplan seit langer Zeit bot, war Paul Graeners (des Nachfolgers von Max Reger als Lehrer der Komposition am Leipziger Konservatorium) vieraktige heitere Oper: „Schirin und Gertraude". Das Werk ist insofern richtunggebend, als es mit dem neudeutschen Brauche des, die Singstimmen den erstickenden, sinfonischen Durchkomponierens bricht und, besonders für Stellen, deren Wortlaut unbedingt verstanden werden muß, wieder zu durchsichtig, taktgruppenweise sogar von Pausen begleiteten Rezitativ greift. Außerdem sind die Singstimmen naturgemäß, mit Bevorzugung der mittleren Lage behandelt. Dem Orchester ist seine Bedeutung als maßgebender und verstärkender Faktor für das Mienen- und Gebärdenspiel nachdrücklich gewährt. Es fehlt der liebenswürdigen, wohlklingenden und geistreichen Musik einzig ein regelrechtes Opernbuch, an dessen Stelle, mit geringen Änderungen des Textdichters selbst, der vorzügliche Lustspieltext übernommen wurde. Die einzige Schwäche des Lustspieles liegt aber im Stoffe selbst, der eine eigentliche Lösung, ein starkes, eindeutiges Ausklingen unmöglich macht. Für abendländisches Empfinden war dies mit dem dreischläfrigen Verhältnis des geschichtlichen Grafen Bernhardt von Gleichen einfach nicht zu machen. — Otto Lohse leitete die Oper mit Feuer und Feingefühl; die eigene Führung des Taktstockes durch den Autor setzte dann noch verschiedene persönliche Lichter auf. Walter Soomer bot Unübertreffliches in der Rolle des Grafen. Else Schulz-Dornburg war eine köstliche Frau Gertraude, Gertrud Bartsch eine körperhaftere Schirin als der Dichter zeichnete, aber deshalb nicht weniger anziehend und wirksam. Eine Meisterleistung bot Oskar Lassner in der Nebenrolle des Hussein; Gertrud Roessner war ein liebliches, küßdurstiges Bäschen Ursel, Walter Elschner ein treuherziger alter Gottfried. Karl Schäffers Spielleitung, die reizvolle Innenräume von der Hand Prof. Baranowskis und Oswald Ihrkes zur Verfügung hatte, bot viel Gutes. Der Erfolg war sehr stark. — Ein Juwel an Feinheit der Schreibart und Klarheit der Empfindung ist das knappe dreiteilige Vorspiel, das in der Spielfolge keiner Orchestervereinigung fehlen dürfte. Anregung hierzu müßte allerdings eine Sonderausgabe des Materials bieten. Dr. Max Steinitzer

KIEL Die Wirtschaftsnöte der Zeit beeinflussen das Kieler Theaterleben sehr. Der geistige und künstlerische Zuschnitt des Opernpublikums hat sich gegen früher mehr verändert als die Physiognomie des Konzertsaales. Hinter den Kulissen ist der Theaterarbeiter lohnmäßig der Bedeutendere geworden gegenüber dem Künstler. Ein „Rat" betätigt sich nicht immer ratsam, und ratlos bleibt er den großen Fragen gegenüber. Inmitten aller Brandung steht der Städtische Intendant Dr. Alberty ein Mann von starkem künstlerischen Geist, von starkem Willen und voll Fleiß. Seine Regiekunst hat etlichen Opern einen lebensvollen Rahmen gegeben, wie man ihn in solcher Art nicht oft findet. Kapellmeister Richter ist sein elastisch arbeitender Helfer. Hervorragend war die Aufführung von Schrekers Oper „Die Gezeichneten". Das Werk und seine Wiedergabe (Frau Palm-Cordes als Carlotta und Grunert als Alviano) wurden zu einer Expression von vulkanischer Gewalt. Sehr gut war eine szenische Aufführung von Schumanns „Manfred". Ludwig Wüllner führte die Titelrolle aus, ein Künder des geist- und klangvoll erfaßten Byron-Wortes. Eine „Meistersinger"-Aufführung vereinigte Gäste aus Berlin, Dresden und München zu einer illustren Gesamtheit (Laubenthal, Rethberg, Feinhals, Habich, Henke, Ehepaar Lattermann). Wagner steht in der Spielfolge unserer Oper an erster Stelle. Mit dem „Ring" hat man sich ehrlich abgeplagt. In schöner Erinnerung bleibt der erste Akt „Walküre", jedoch ein zu kleiner Gewinn aus all dieser künstlerischen Notung-Mühe und Wehwall-Stimmung. Die Spieloper ist im Repertoire mit etlichen Kernwerken vertreten. Sehr rühmenswert sind die „Kammerspiele", in denen z. B. Pergolesis „La serva padrona" und Haydns „Apotheker" zur gelungenen, beifällig und mit Behagen aufgenommenen Darstellung kamen. Das neu aufgelegte Abonnement hat aber keine genügende Beteiligung gefunden. Man muß also auf diese Fein- und Kleinkunst verzichten, denn man kann nicht die Kosten decken. Damit sind wir wieder bei den wirtschaftlichen Nöten unserer Zeit — — Professor Hans Sonderburg

SAARBRÜCKEN Das hiesige Schauspielhaus unter der Intendanz von Friedrich Schiffermüller begann am 15. September seine Spielzeit. An Opern wurden zunächst „Lohengrin" und „Aida" herausgebracht, ein großes Wagnis bei den beschränkten räumlichen Bühnenverhältnissen unseres Theaters. Neuerdings folgten Smetanas „Verkaufte Braut" und „Das Dorf ohne Glocke", ein Singspiel von E. Künneke. Unter den Bühnensängern nenne ich an erster Stelle: die beiden Lohengrin-Darsteller Kayser-Kallen und Camphausen, Karl Lorentz (Heinrich der Vogler), Siegfried Kronau als gütiger, weiser Pfarrer im „Dorf ohne Glocke", Paul Bresser, Ludwig Hagenauer und Georg Ripperger, die Damen Ena Rubens (Elsa), Henny Trundt (Aida), Amelie Bresser als verkaufte Braut, Hanna Schalk und Änni Schrötter. Die musikalische Leitung der Opernaufführungen liegt bei dem jugendlichen temperamentsprühenden Hans Leger in guten Händen. Unter den alle zwei Wochen gegebenen Morgenfeiern des Schauspielhauses hinterließen zwei bedeutsamen Eindruck. In der ersten sprach Herr Bongard über die historische und psychologische Entwicklung der Kammermusik. Es folgten darauf in hochkünstlerischer Reproduktion Beethovens B-Dur- und Mozarts C-Dur-Quartett, ausgeführt vom Kolbe-Quartett (4 Wiener Künstlerinnen). In der anderen Morgenfeier sprach Rudolf Hartmann über „Musikalische Revolution" mit besonderer Berücksichtigung der Opernreform Glucks. Vollendete Darbietungen aus Glucks Opern durch die Damen Jansen und Trundt und Herrn Bresser schlossen sich seinem Vortrag an. Dr. Heinrich Dessauer

SCHWERIN I. M. Mit Mozarts unsterblicher „Zauberflöte" wurde zu Ende September die diesjährige Spielzeit eingeleitet. Eine neue jugendlich-dramatische Sängerin, Else Wühler, debutierte als „Pamina". Ihre Stimme hat einen weichen, vollen Klang, der nur noch der Wärme entbehrt; gelernt hat die Künstlerin bei guten musikalischen Anlagen ein hübsches Teil, bemüht sich auch den klassischen Stil hochzuhalten. Wenn sie sich eine wenig sympathische Angewohnheit — das Tremolieren — abgewöhnt, wird sie bald zu den besten Kräften unserer Oper zählen. Unser hochgeschätzter Heldentenor, Dr. Hans Winkelmann, sang und spielte den Lohengrin geradezu ideal; ebenso schuf er im „Ring" als Loge, Siegmund und Siegfried (in „Siegfried" und „Götterdämmerung") sowohl gesanglich wie darstellerisch ganz hervorragende, tief durchdachte Leistungen, die ihn in die erste Reihe Wagnerscher Interpreten stellen. Kammersängerin Paula Ucko, an deren vorzüglichen Darbietungen das Schweriner Publikum sich schon eine längere Reihe von Jahren erfreut, singt die hochdramatischen Partien mit unverminderter Kraft. Die ausreichende Klangfülle ihres umfangreichen Organs, ihre vollendet ausgereifte Künstlerschaft sind für eine Bühne wie die unsere, von hohem Werte. In unserem Tenorbuffo (Gerhard Witting), der die schwierige Partie des Mime ganz ausgezeichnet durchführte, besitzen wir eine sehr tüchtige musikalische Kraft; die übrigen Mitglieder der Oper schließen sich, mehr oder minder begabt, den Vorgenannten würdig an. Unser Orchester hat, aufgefrischt durch einige neue junge Talente, einen erfreulichen Aufschwung genommen, namentlich Geigen und Holzbläser zeichnen sich durch Klangschönheit aus. Die Leitung der großen Opern liegt in Prof. W. Kählers Hand. Wenn ihm auch der geniale Funke eines hier immer noch unvergessenen Herman Zumpe oder Carl Gille fehlt, muß sein Bemühen, unsere Oper auf der früheren Höhe zu erhalten, anerkannt werden. Nur gegen ein Vergehen der musikalischen Leitung möchten wir energisch Protest einlegen: Wagnersche Partien — und seien sie noch so klein — durch Dilettanten zu besetzen. So wurde im „Rheingold" der Froh von einem Gesangseleven völlig unzulänglich gesungen, die dritte Rheintochter in der „Götterdämmerung" durch eine Dilettantin besetzt. Von Eugen d'Albert gelangte als Novität dessen „Revolutionshochzeit" zur Aufführung. Wenn auch nicht von der hohen Bedeutung seines „Tiefland", hat man es doch mit einem hochinteressanten Werk zu tun, das sich durch feinste Harmoniesierung und glänzende orchestrale Stimmungsmalerei auszeichnet. Der neu engagierte junge Kapellmeister Walter Lutze, anscheinend recht begabt, leitete schwungvoll das schwierige Werk. An älteren Werken erlebten wir „Figaro"" (in dem sich unser Bassist Franz Biehler vorteilhaft als Figaro hervortat), „Fidelio" (prächtige Leistungen Paula Uckos und Dr. Winkelmanns) und zwei Lortzingsche Opern: „Wildschütz" und „Zar und Zimmermann", die aber unter matter Leitung und mangelhafter Besetzung litten. Dasselbe ist von Mascagnis „Cavalleria" zu sagen, die nur durch die beiden Hauptdarsteller Hans Winkelmann und Paula Ucko gerettet wurde. Cl. Becker

WEIMAR Unser Opernspielplan erfuhr durch zwei Erstaufführungen lang entbehrte und wohltuende Abwechselung. Paul v. Klenaus „Sulamith", ein agierendes Oratorium in sechs Bildern nach der Heiligen Schrift, hinterließ mit ihrer eigenen, abseits der Straße gehenden, mehr illustrierenden als dramatischen Tonsprache in der sorgfältig vorbereiteten Einstudierung von Ernst Latzko nachhaltige Eindrücke, die durch streng stilisierte Bühnenbilder von Eugen Metler verstärkt wurden. Priska Aich bot eine Ideal-

figur der Sulamith in Gestalt und Gesang, würdig zur Seite stand ihr Hans Bergmann. In Julius Bittners „Höllisch Gold" geht es musikalisch hochanständig her. Eine sorgfältig gearbeitete Partitur mit Ausnutzung der einzelnen Instrumente haucht dem ins Moderne übertragenen köstlichen Hans-Sachs-Stoff musikalisches Leben ein. Carl Leonhardt verhalf im Verein mit Emil Fischer (Mann), Anneliese v. Normann (Frau) und dem ganz köstlichen Teufel von Fritz Stauffert dem leicht eingänglichen Werk zu einem glänzenden Erfolg.

Dr. Otto Reuter

KONZERT

BARMEN Schon im frühen Herbst (September) nahm die Konzerttätigkeit ihren Anfang. Die Barmer Konzertgesellschaft wartete mit einer trefflich gelungenen Aufführung von Mendelssohns Elias auf, bei welcher sich Cläre Hansen-Schultheß (Sopran), Rosy Hahn (Alt), F. Kraus (Tenor) und G. Nieratzky (Baß) vorteilhaft solistisch beteiligten. Das Siewertsche Musikinstitut fährt fort, in bewährter Weise volkstümliche Musikabende zu veranstalten, die klassische Kunst in breite Volkskreise verpflanzen sollen. Neuerdings war Edwin Fischer geladen, der in meisterhafter Weise Beethovensche Werke spielte: Opus 32 Variationen über ein Originalthema, die Cis-Moll-Sonate, Sonate Opus 111. Wir hörten ferner in schöner Darbietung das Septett in Es-Dur; das Trio für zwei Oboen und englisches Horn, worin alles hornlos, wie fröhliches Geplauder klingt, ohne dramatische, leidenschaftlich bewegte Steigerungen. Die von J. Höhne feinsinnig geleiteten Sinfoniekonzerte brachten außer der C-Moll-Sinfonie von J. Brahms zum örtlich ersten Male das Konzertante Es-Dur für Viola und Violine mit Orchester von Mozart: ein Werk voll Frohsinn und Heiterkeit, edler Lyrik; ein Andante mit wundervollem Thema. Das Klingler-Quartett spielte in höchster Vollendung Schuberts D-Moll-Quartett („Der Tod und das Mädchen") mit seinem Reichtum an Erfindungen, seiner Fülle an Gedanken, bestrickender Schönheit der Klangfarben. Ebenso tiefen Eindruck hinterließ das Streichquartett G-Dur Opus 111 von J. Brahms, die Schöpfung des ausgereiften Meisters. Das Barmer (Siewertsche) Streichquartett will mit sämtlichen Beethovenschen Streichquartetten bekannt machen und entledigt sich dieser großen Aufgaben mit bewundernswerter Frische und lobenswertem Erfolg. Man stellt die Werke im Programm so nebeneinander, daß die große Entwicklungslinie des Meisters ersichtlich ist: das D-Dur-Quartett Opus 18 (1798) im heiteren, neckischem Figurenwerk; das C-Dur-Quartett Opus 59 III mit den charakteristischen Baßfiguren, das B-Dur-Quartett Opus 130 mit tiefer Gedanklichkeit und Gefühlsfülle. Eine würdige Vorfeier zur Wiederkehr des 150. Geburtstages L. v. Beethovens sind die drei Trioabende von Frau E. Saatweber-Schlieper (Klavier), A. Schoenmaker (Violine) und Lamping (Cello), die einem erlesenen Zuhörerkreis in meisterhafter Form die Kenntnis charakteristischer Werke des Künstlers vermitteln: Trio Opus 1, 1 aus seiner Frühzeit, das geheimnisvolle Geistertrio D-Dur Opus 70, das neckische G-Dur-Trio Opus 121; ferner das Trio Opus 1, 3; das große Trio in B-Dur Opus 97 und ein nachgelassenes Trio in E-Dur.

H. Oehlerking

BREMEN Als Vorklang zu Beethovens Geburtstagsfeier brachte die Philharmonische Gesellschaft unter Ernst Wendel in ihrem ersten Konzert die Coriolan-Ouvertüre, die Pastorale und die „Siebente" vor übervollem Saale zu enthusiastisch begrüßter Aufführung. Brahms' „Dritte" war das Hauptwerk des zweiten Abends, den Pfitzners drei Palestrina-Vorspiele einleiteten und der in Gust. Havemann (Dvoráks Violinkonzert) einen Geiger von hohem Rang auf den Plan führte. Im dritten Konzert kam die Moderne ausgiebig zu Worte: von Schreker ein Vorspiel zu einem Drama, von Respighi die sinfonische Dichtung „Fontane di Roma" und dazu mit sehr starker Wirkung Strauß' „Heldenleben". Die in diesem Herbst unter Manfr. Gurlitt ins Leben getretene Neue Musikgesellschaft wurde durch Frieda Kwast-Hodapp und James Kwast höchst verheißungsvoll eingeführt; über die von dem ausgezeichneten Künstlerpaar an zwei Klavieren gespielten Werke erhob sich Frau Kwasts wundervolle Wiedergabe der Brahmsschen Paganini-Variationen zu imponierender Höhe. Ein weiteres Konzert dieser Reihe brachte eine sehr verdienstliche Aufführung der Kantate „Ino" des älteren Telemann (mit Maria Ruhmer-Ulbrich in der Sopranpartie) und eine Kammersinfonie von Schreker. Seine zahlreichen Freunde versetzte an zwei Abenden das Trio Friedberg-Flesch-Becker in helles Entzücken. Auch das „Münchener Trio" (Boehmer-Schaette-Hoenes) trat recht erfolgreich hervor, namentlich mit Regers Opus 102 (E-Moll). Unsere einheimischen Philharmonischen Kammermusiker Karman, Plate, v. d. Bruyn und Ettelt brachten einen bedeutsamen Tschaikowsky (Opus 30, Es-Moll) heraus. Mit einem Chopinabend wartete Lambrino auf, diesmal erst allmählich die an ihm gewohnte Linie erklimmend. Den üblichen Begeisterungssturm entfesselte W. Burmester. Als tüchtige, strebsame Geiger erwiesen sich Lidus Klein, Herm. Grevesmühl, Phil. Braun-Plendl und die mit gutem Rüstzeug ausgestattete Riele Queling. Die Gesangskunst vertraten zwei Bühnengrößen: Paul Bender mit Schubert und Pfitzner und Walter Kirchhoff mit Wolf und Liszt in mustergültigen, lauten Beifall erweckenden Darbietungen, überdies die bedeutende Holländerin Zegers de Beyl und die tüchtige Bremer Sängerin Mary Tischbein.

Dr. Weissenborn

LEIPZIG Trotz der in diesem Jahre beträchtlich angewachsenen Zahl von Sinfoniekonzerten Leipziger Orchester, behaupten sich die Konzerte der Reußischen Kapelle unter Heinrich Laber weiterhin in hohen Ehren. Was diese Konzerte vor allem auszeichnet, ist die mustergültige Art ihrer Vorbereitung. Es gibt da keine verpaßten Einsätze, keine technischen Unsauberkeiten, keine außer acht gelassenen Vortragszeichen. Wie ein fehlerfreies Mosaikbild steht jede Darbietung da. Die Programme ließen an Vielseitigkeit nichts zu wünschen übrig. Gleich das erste brachte Beethovens Neunte Sinfonie in einer achtbaren, wenn auch nicht in allen Teilen gleichwertigen Aufführung. Der Riedelverein stellte den Chor wie schon im letzten Jahre. — Ohne tieferen Eindruck blieb die Wiedergabe einer selten zu hörenden Sinfonie von Carl von Dittersdorf. Im gleichen Programm stand ein Werk von Siegmund von Hausegger, das man mit Spannung erwartete: Aufklänge. Es handelt sich um Variationen über das Volkslied „Schlaf, Kindchen, schlaf!" Diese münden nach verheißungsvollen Anfängen in einem koloristischen Tonspiel, dem niemand mehr geistige Eigenschaften zuzuerkennen wagen dürfte. Viel Lärm um wenig. — Eine Wiedergabe von Brahms' D-Dur-Sinfonie erwärmte nicht recht. Temposchwankungen waren zu bemerken, die dem Werk nicht zuträglich sein konnten. Virtuos wirkte im gleichen Konzert die Ausführung von Bachs erstem brandenburgischen Konzert, das vor allem den Holzbläsern des Orchesters dankbare, von diesen glänzend bewältigte Aufgaben stellt. Max Pauer gab mit dem meisterlichen Vortrag des C-Moll-Klavierkonzertes von Beethoven erneut Gelegenheit, sein pianistisches Poetentum zu bewundern. — Von Sängern sind drei hervorzuheben,

die jeder in seiner Art Bedeutendes leisteten. Franz Wüllner, alles aufs Deklamatorische stellend, von Gesten und Mienenspiel reichlich Gebrauch machend, das Publikum geschlagene zwei Stunden lang ganz im Bann seiner Persönlichkeit haltend und in immer größere Begeisterung bringend. Ein echter Rattenfänger auch heute noch. Anders Paul Bender. Hier herrscht sorgfältigste gesangliche Kultur. Bände ließen sich allein über die unerhört vollendete Atemtechnik schreiben. Bewundernswert auch, wie er sein Riesenorgan zartester Lyrik dienstbar macht. Einer von den wenigen Sängern der Bühne, die sich in den Konzertsaal wagen dürfen. Und schließlich Waldemar Staegemann! Es wird mir heute noch froh ums Herz, wenn ich an seinen Volksliederabend denke. Ohne jedes Mätzchen gesungen, frei von jeder „Bearbeitung", mit einer ans Herz greifenden Frische und Innerlichkeit vorgetragen, mußten die Lieder ihre Wirkung in alter Macht ausüben. Leider war der Saal nicht so besucht, wie es hätte von Rechts wegen sein müssen. Anscheinend ist unser Publikum schon zu überkultiviert, um am Volkslied Freude zu haben. Eine Änderung dieses Übelstandes ist unbedingt zu erstreben. Namhafte Künstler sollten Staegemanns Beispiel folgen! — Die Geiger entfernen sich leider nicht so sehr voneinander. Manén, Petschnikoff, die Koschate — drei Virtuosen! Der Virtuoseste sicher Manén, der mit einem unendlich süßen Ton, wie ihn nur französische Geigerschule kennt, Sarasates Nachtigallengesang spielt und damit einen vollen Saal in Raserei versetzt. Petschnikoff und die Koschate setzen noch wenigstens einige ernste Werke aufs Programm, erleiden aber bei der Wiedergabe, soweit es sich nicht um Technik handelt, Schiffbruch. Bei Petschnikoff stört ein ungemein geräuschvoller Bogeneinsatz. — Ein Cellist: Arnold Føldesy. Sicher einer, der auf seinem Instrument ganz und gar heimisch geworden ist und technisch keine Schwierigkeit kennt. Heimisch auch musikalisch in Haydns ewig frischem Konzert. Leider aber mit einem Geschmacksfehler behaftet. Er macht der Galerie Konzessionen mit dem Vortrag wertloser „kleiner Stückchen". — Nachdenklich stimmte ein Kammermusikabend des Busch-Quartettes. Die Vereinigung hat zwei neue Mittelstimmen bekommen, die offenbar noch nicht in das Quartett hineingewachsen sind. So fehlt manches, was man früher bewunderte, vor allem die genaueste Präzision auch bei völligem Sich-Ausgeben. Fritz Busch und Paul Grümmer geben ihr Höchstes, um über die Neubesetzungen Macht zu gewinnen.

Dr. Adolf Aber

LEIPZIG Klavierabende. Der „Flügelmann" des vortrefflichen Dresdner Trio, Franz Wagner, erwies in einem Beethoven-Brahms-Abend seine unbedingte Befähigung zum Solisten erst in der klar gegliederten und prachtvoll aufgebauten Fuge von Brahms' Händelvariationen; seine bedingte in einigen Beethovenschen Sonaten. Gewiß bringt er auch für Beethoven seinen kleinen und kühlen, aber runden und weichen Konzertton, seine hochentwickelte glatte Technik mit. Aber er verweichlicht und verkleinert ihn salonmäßig durch zu wenig kontrollierte Neigung zum Rubato- und Ritardando-Spiel, zu Empfindelei, Koketterie und Affektation, die eher zu Chopin, doch ganz und gar nicht zu Beethoven paßt. In der Fuge aus Op. 110 störten Gedächtnisfehler, in den Brahms-Variationen Absonderlichkeiten der Auffassung und kleine Godowskysche „Verbesserungen". — Käthe Heinemann spielte leider am Abend der Graener-Premiere. Allein ihr vorjähriger Klavierabend läßt mich ihr hellblondes deutsches Profil noch lebhaft nachzeichnen: so Elly Neyisch sinnig und zart sie gelegentlich im Lyrischen schwärmt, so energisch ist die glänzend entwickelte Breipthauptisch, lockere Gewichtstechnik, das frische, temperamentvolle Spiel dieser Berliner Pianistin auf große Form, große Kraft und großen Raum gestellt. — Der junge Russe Alexander Arsenieff ist ein mechanischer Geschwindigkeitstechniker vom „Phonolatyp" Mark Hombrung, der Liszt vorläufig einzig mit seiner namentlich im Oktavenspiel glänzend entwickelten und unfehlbar-glatten Technik nahekommt, ihm aber innerlich noch alles und jedes schuldig bleibt. — Louis und Susanne Rée sind die berufenen Wiener Erben der beiden Brüder Thern im Spiel auf zwei Klavieren. Das nervöse, rhythmisch scharfgeprägte und durch vollen, runden Gesangston unterstützte Temperament des Gatten und das herbere und ruhevollere der Gattin ergeben ein vollendet eingespieltes Ensemble von unbedingter Präzision, feinster Anpassung und echt wienerischer, liebenswürdigster und unermüdlichster Spielfreudigkeit. Das gewichtige Programm gab dem eminenten Künstlerpaar zugleich Gelegenheit, sein hochentwickeltes Stilgefühl in den verschiedensten Aufgaben, von Beethoven und Alkan, dem alten „Berlioz' französischer Klaviermusik" („Benedictus") bis Korngold („Schneemann"-Paraphrase), glänzend zu beweisen. Der hochinteressante Abend mündete in hellen Jubel: Johann-Strauß-Wagner-Paraphrase. — Der Chopin-Abend von Télémaque Lambrino erwies die alte Erfahrung, daß man auch einen großen Künstler, um ihm wirklich gerecht zu werden, billigerweise zu Ende hören muß. Für mich sind Lambrinos Zugaben beinahe immer das Schönste: hier ist zwischen seiner heute zur vollen geistigen, technischen und klangpoetischen Höhe entwickelten, bedeutenden Persönlichkeit und den Hörern der Konnex vollends aufs innigste hergestellt, und bei seiner herrlichen, durch und durch vornehmen Wiedergabe großer Chopin-Etüden wie der in Es (Op. 10 Nr. 10) oder F (Op. 25 Nr. 3) fliegt die Erinnerung unmittelbar zu seiner unvergeßlichen großen Meisterin und Lehrerin Teresa Carreño! Es braucht in diesen Blättern nach unserem Bekenntnis zu ihm (1920, Nr. 11) nicht noch der Worte, daß und warum wir Lambrino zu den großen, nun endlich sogar in Leipzig durch ausverkauften Saal gewürdigten Pianisten und Chopinspielern unserer Zeit zählen. Das Programm verzeichnete als Hauptstücke die vier Balladen, die H-Moll-Sonate und die Barkarole. — Auch bei anderen großen Pianisten unserer Zeit, Carl Friedberg, stand für mich das Herrlichste in Mitte und Ende: Schumanns Kreisleriana und Brahms' drei Rhapsodien, während in Beethoven der kluge und feinsinnige Analytiker den rheinischen Romantiker und feurigen Temperamentsspieler noch überwogen. Friedberg ist der Idealtypus des modernen deutschen Pianisten, der Bülows scharfgeistige Reflexion und unbedingte Selbstkontrolle bis zur bewußten Zurückhaltung im Affekt mit frischer natürlicher, poetischer Empfindung und einem Anschlag von entzückendster Delikatesse eint, der weniger das Klangliche an sich, als die feinsten Strahlenbrechungen des Seelischen im Klanglichen zum Ausdruck bringt. Der Erfolg des sehr gut besuchten Abends war außerordentlich.

Dr. Walter Niemann

LEIPZIG Die beiden Konzertreihen im großen Saale des Zoologischen Gartens bieten ein Bild eifriger und erfolgreicher Arbeit. In den Abenden des Philharmonischen Orchesters war der strebsame, unermüdliche Kapellmeister Hans L'Hermet nicht sehr glücklich in der Wahl der Neuheiten. Adolf Jensens kaum je zu hörendes einziges Orchesterwerk „Der Gang nach Emmaus" vermochte zwar, trotz des eigentlich nicht recht zur Musik passenden Titels, ein volles Recht auf häufigere Berücksichtigung zu erweisen; es ist gut instrumentiert und steht an Höhe der Erfindung sehr weit über dem Durchschnitt. Dagegen wußte man mit der äußerst fleißig gemachten F-Moll-Sinfonie Felix v. Woyrschs, trotz guter

Wiedergabe, infolge der belanglosen Themen herzlich wenig anzufangen; Hugo Kauns Konzertouvertüre „Am Rhein" erfreute lediglich durch frischen Farbenreichtum, ohne als Ganzes nach irgendeiner Richtung hin zu überzeugen, und vollends Tor Anlins, des 1914 verstorbenen schwedischen Violinmeisters, Suite zu Strindbergs „Meister Olof" ist höchstens gute, praktisch verwendbare Schauspielmusik. Aufregender gestalteten sich die ersten vier Anrechtskonzerte des Konzertvereins-Orchesters unter Hermann Scherchen, der darin die vier geschichtlichen Hauptgebiete der deutschen Orchestermusik, Altklassik, Wiener Schule, Romantik und Neudeutschtum, vorführte und auf allen diesen künstlerischen Kampffronten glorreich siegte. Händels Ouvertüre zu Agrippina, Haydns Sinfonie mit dem Paukenwirbel, Mozarts Serenade für zwei Streicherchöre und Pauken, Beethovens Siebente, Strauß' Don Juan, Regers an Klangwundern reiche Romantische Suite, waren Hauptmomente seiner nachdrücklichen, an einhelliger Begeisterung seines Orchesters und der Zuhörer getragenen Leipziger Erfolge. Eine künftige Verschmelzung der beiden Unternehmungen, neben welchen jene der Reußischen Kapelle unter Heinrich Laber, schon lange als Unentbehrlichkeit des Leipziger Musiklebens empfunden wird, liegt sozusagen in der Luft, sie wird trotz der keinesfalls ausbleibenden organisatorischen Schwierigkeiten vorausgefühlt. Dr. Max Steinitzer

LEIPZIG Gewandhauskonzerte. Die Konzerte im November und Dezember berücksichtigten vornehmlich bereits Erprobtes und Bekanntes. Beethoven, dem Haydn mit der D-Dur-Sinfonie vorausging, war mit der A-Dur-Sinfonie vertreten, Händel mit einem Concerto grosso, Rameau mit einigen kleineren Stücken, Schubert endlich mit der C-Dur-Sinfonie. Man beabsichtigt in diesem Winter die Wiedergabe der sämtlichen sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß. Bis jetzt brachte Arthur Nikisch „Don Juan", „Till Eulenspiegel", „Heldenleben" und „Tod und Verklärung" preis- und lobewürdig zu Gehör. Einen herrlichen Abend schenkte uns der Künstler dank der Aufführung der Brucknerschen III. Sinfonie, die unmittelbar enthusiasmierte und Wagners Faustouvertüre in den Schatten stellte, die (an Liszts Geburtstage) dieses Tondichters Faustsinfonie geleitete. Der große starke Meister Johannes Brahms erbaute aufs neue die Hörer durch den tiefen Gedankeninhalt seiner F-Dur-Sinfonie, und Mendelssohns Todestages gedachte man pietätvollerweise mit der Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt". Gleicherweise war dem unlängst heimgegangenen Max Bruch eine Stelle im Gewandhausprogramm gewidmet — freilich ist das Loreleyvorspiel gewiß kein individuell hervorragendes Werk, dem am selben Abend noch zwei Sätze aus der Manfredsuite Peter Tschaikowskys folgten. — In den bisherigen sieben Konzerten wirkten drei Solisten mit. Alma Mordin spielte ein unbedeutendes Lalosches Violinkonzert mit glatter Technik und musikalischem Geschmack, Max v. Pauer Brahms' B-Dur-Klavierkonzert mit geistiger Durchdringung und absoluter Klarheit, und Paul Bender rechtfertigte wieder seinen Ruf als Meistersinger mit der ungemein schönen Wiedergabe mehrerer älterer und neuerer Gesangskompositionen. — Zum ersten Male erklang, von Arthur Nikisch ausgezeichnet interpretiert, die B- (F-)Dur-Sinfonie von Chr. Sinding, die mich besonders durch ihre Innensätze interessierte und, auch nach Seite der Instrumentation, reich an charakteristischen Zügen ist. Prof. Eugen Segnitz

TEPLITZ-SCHÖNAU In 19 Sommersinfoniekonzerten brachte Musikdirektor Johannes Reickert, der Leiter unseres Kurorchesters, mit Werken von Bach bis Strauß und Reger, ein umfassendes Bild sinfonischer Kunst zur Darstellung. An modernen Werken hörten wir Strässers „Frühlingsbilder", und als Uraufführungen „Troja" von Voehrs und „In memoriam" von Lutz, Werke zweier deutschböhmischer Komponisten. Solistisch betätigten sich dabei Fräulein Christa Richter, eine junge vielversprechende Geigerin aus Wien mit den Konzerten von Mendelssohn und Dvořak und der „Chiaconne" von Bach, Fräulein Josza Lekner aus Prag mit den „Kindertotenliedern" von Mahler und Regers „An die Hoffnung", Hans Wagner aus Dresden mit einem Klavierkonzert von Schütt, und Franz Veit von den Philharmonikern in Berlin. Die hierortigen Konzertagenturen Leopold Adler und Max Roth versorgen uns reichlich mit Künstlern ersten Ranges, so mit Conrad Ansorge, den Meisterlehrer des deutschen Konservatoriums in Prag, der rassigen Pianistin Vera Schapira, und einem jungen Teichmüller-Schüler Josef Langer, der mit einem Beethovenabend berechtigtes Aufsehen erregte. An Gesangsgrößen hörten wir Slezak, Dr. Schipper, Emil Enderlein und Helena Forti. Für die nächste Zeit sind Kammermusikabende des Rosé- und Wollgandt-Quartettes geplant, und zur Feier des 150. Geburtstages Beethovens eine Aufführung der „Neunten". Alfred Kay

Neuerscheinungen

Almanach 1920 der Essener Städt. Bühnen. Herausg. H. Zerkaulen. Essen, Fredebeul & Koenen.

Bach, J. Seb.: „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725)". Herausg. Dr. R. Batka. 4. Aufl. München 1920, G. D. W. Callwey.

Findeisen, Kurt Arnold: „Klaviergeschichten". Einf. in ein volkstüml. Verständnis der Musik. Leipzig 1920, Dürrsche Buchhandlung.

Hauer, Josef: „Vom Wesen d. Musikalischen". Wien 1920, Waldheim-Eberle.

Krehl, Stephan: „Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre". 1. T. Allgemeine Musiklehre. Berlin 1920, Vereinigung wissenschaftl. Verleger.

Der Oberschlesier: „7. Sondernummer: Musik in Oberschlesien. I." Oppeln 1920, Bismarckstraße 11.

Prüfer, Arthur: „Musik als tönende Faustidee". Leipzig 1920, Steingräber-Verlag.

Ratgeber für Musikfreunde: „Nr. 5. Hausmusik". Herausgegeben vom Verein der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig". 1920.

Riemann, Hugo: „Handbuch der Musikgeschichte". II. Bd. 1. T. (Vom Zeitalter der Renaissance bis 1600). 2. Aufl. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

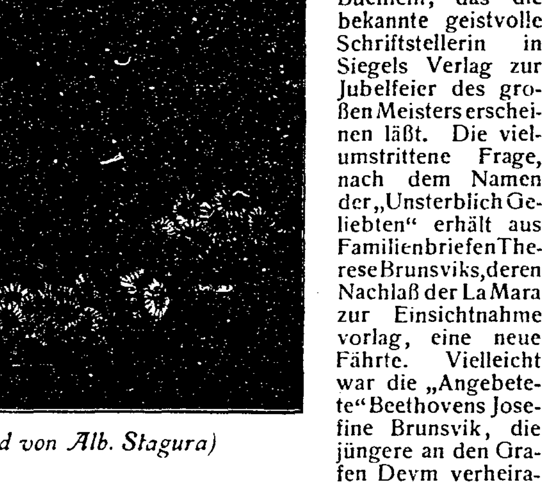
Scheuer, D. F.: „Richard Wagner als Student". Wien und Leipzig 1920. Neuer Akademischer Verlag.

Schnackenberg: „Ballett und Pantomime". (Illustriert.) München 1920, Georg Müller.

Weissmann, Adolf: „Der klingende Garten". Impressionen über d. Erotische in d. Musik mit 10 Bildbeilagen. Berlin 1920, Neue Kunsthandlung.

Besprechungen

Zum 150. Geburtstag Beethovens. Ein Kunstblatt in hervorragend schöner farbiger Reproduktion nach dem Original des bekannten Münchener Malers Albert Stagura, das die bronzene Totenmaske des Olympiers an grauer Wand zeigt und darunter zwischen zwei blauen Vasen eine Ranke gelber und violetter Blüten schlingt ist soeben im Verlage von Otto Gustav Zehrfeld in Leipzig (Bildgröße 50 × 68 cm) zum Preise von 75 Mark erschienen. Die erhabene Ruhe, die aus dieser schönen Huldigung des Malers für den unsterblichen Meister der Töne spricht, drückt sich in der schlichten und darum umso vornehmeren Farbengebung, die die Wiedergabe in Farbenlichtdruck voll erreicht, stimmungsvoll aus. Bei aller Innigkeit, die hauptsächlich durch die warmen Töne der Farben zum Herzen des Betrachters spricht, liegt in dem Bild ein monumentaler Zug, der den großen Gegenstand zu dem Ausdruck höchster Würde erhebt, ohne den jeder Versuch einer bildlichen Darstellung Beethovens lächerlich wäre. Möchte diese Reproduktion des Staguraschen Bildes in recht viele Musikzimmer Eingang finden, sie ist berufen, das viele Mittelmäßige, was sich jetzt dort breit macht, durch etwas wirklich Gediegenes zu ersetzen. Dr. M. Schumann



Beethovens Totenmaske (Bild von Alb. Stagura)

Ein wichtiger Beethoven-Fund. Die erste der „Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn" (Verlag Kurt Schroeder, ebenda) bringt eine Schrift: „Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstücks aus dem Beethovenhaus mit Erläuterungen. von Dr. Max Unger, Leipzig." Neben Abdruck des Wortlautes und dem zweiseitigen Faksimile in Quartformat der Beethoven-Handschrift enthält die Veröffentlichung eine Abhandlung Ungers, des rühmlich bekannten genauen Kenners jener Zeit und der Beethoven-Forschung im besonderen, über die Bedeutung des Fundes. Da es sich dabei um eine Verkettung von Möglichem, Wahrscheinlichem und Erweisbarem handelt, welche drei Dinge die Erläuterung mit umfassender Sachkenntnis und großem Scharfsinn auseinanderhält, ohne irgendwie Gewißheit dort zu sehen, wo sie nicht eindeutig vorliegt, so ist es ausgeschlossen, in einer kürzeren Notiz näher auf die Sache einzugehen. Wichtig ist sie unter anderem schon als Hinweis darauf, wie vieles in dem mit unendlicher Sorgfalt schon bearbeiteten Stoff aus Beethovens Leben noch fraglich ist und neuer Aufklärung bedarf. Dr. Max Steinitzer

Beethoven. Beilage der „Münchener Neuesten Nachrichten" zum 150. Geburtstage des Meisters. (30. Oktober 1920.)

Dieses reichhaltige Gedenkblatt zur Erinnerung an Beethovens 150. Geburtstag, aus dem wir den eingangs dieses Heftes stehenden Aufsatz entnommen haben, bestärkt das Urteil, daß der Welt in Beethoven der genialste, allseitigste, gemüt- und gedankentiefste, seelenadelige Meister der Töne geschenkt wurde. Weiteste Verbreitung der Beilage ist empfehlenswert. Prof. C. Schütze

La Mara: „Beethoven und die Brunsviks". Verlag C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig. Ein äußerst interessantes Büchlein, das die bekannte geistvolle Schriftstellerin in Siegels Verlag zur Jubelfeier des großen Meisters erscheinen läßt. Die vielumstrittene Frage, nach dem Namen der „Unsterblich Geliebten" erhält aus Familienbriefen Therese Brunsviks, deren Nachlaß der La Mara zur Einsichtnahme vorlag, eine neue Fährte. Vielleicht war die „Angebetete" Beethovens Josefine Brunsvik, die jüngere an den Grafen Deym verheiratete Schwester Thereses, der Beethoven außer den vierhändigen Variationen über „Ich denke dein" das Lied „An die Hoffnung" widmete. Merkwürdigerweise erschien es bei der ersten Veröffentlichung ohne Dedikation. Ob Josephine Brunsvik direkt darum ersucht hat? Die Schwestern taten mit der Widmung sehr geheimnisvoll. Das Büchlein ist sehr lesenswert. Martin Frey

Im Verlag Paul Beutel (Leipzig-Lindenau) erschienen drei Lieder des jungen Dresdener Komponisten Fritz Reuter im Druck: „Igel und Agel" (Text von Chr. Morgenstern), „Mädchen und Vogel" (nach einem böhmischen Volkstext) und „Das Huhn und der Karpfen (Text von Hch. Seidel). Der Komponist strebt offenbar eine Durchsetzung des Kunstliedstiles mit Elementen des Volksliedes an, was man begrüßen kann; denn wollen wir aus der Erfindungsarmut der Gegenwart herauskommen, so ist es sicherlich ein Weg dazu, wenn man aus den melodisch unerschöpflichen Quellen des Volksliedes neue Kraft schöpft. Reuters melodische Linie ist ansprechend und trifft den beabsichtigten Volkston. Die Harmonik ist gut verständlich. Dazu kommt eine flüssige, dabei charakteristische Klavierbegleitung. Die Deklamation ist völlig gewahrt. Die Lieder sind empfehlenswert. Trotz des Papierelends ist die Ausstattung vornehm. Dr. Kurt Kreiser

Beethoven: „Sonaten für Klavier". Phrasierungsausgabe mit Fingersatz, Metronombezeichnung und vergleichender Textkritik von Theodor Steingräber (Gustav Damm.) „Eine der vorzüglichsten Ausgaben dieser Wunderwerke musikalischer Kunst, durch die sich der Herausgeber ein großes, unvergängliches Verdienst erwarb. A. M.

Notizen

Aachen. Im Stadttheater ist kürzlich eine Büste von Albert Lortzing — Lortzing wirkte von 1818 bis 1826 als Schauspieler in Aachen — enthüllt worden. Die Büste, eine Schöpfung des Aachener Bildhauers Josef Meurisse, stellt den Künstler als sinnenden Romantiker dar. Eine Festvorstellung von „Zar und Zimmermann" gab der Feier die künstlerische Weihe.

Aachen. Ein neues Werk von Paul Graener, eine Suite „Aus dem Reiche des Pan", hat Peter Raabe mit dem Städtischen Orchester hier zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

Amsterdam. An Stelle des erkrankten Willem Mengelberg haben bisher die folgenden Dirigenten die Konzerte des Amsterdamer Conzertgebouw geleitet: Hermann Abendroth (Köln), Max Fiedler (Essen), Gabriel Viervé (Paris) und Edward Elgar (Worcester). Mengelberg, der sich zur Kur in der Schweiz aufhält, gedenkt das Amsterdamer Beethovenfest am Ende dieses Monats mit sämtlichen Orchesterwerken des Meisters wieder leiten zu können. Im ersten Viertel des Jahres 1921 wird er etwa 50 Konzerte des National Symphonie Orchestra in Neuyork und Umgebung dirigieren, wobei u. a. die Neuyorker Erstaufführung von Mahlers „Lied von der Erde" stattfinden wird. Dr. Carl Muck wird ihn dann in Amsterdam vertreten.

Berlin. Die Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung gab am 2. Dezember im Saale der Singakademie ihr 150. Konzert.

Berlin. Im Zentraltheater ist Egon Straßburgers und Albrecht Brandts Märchenspiel „Firlefanz" mit der Musik von Camillo Hildebrand unter großem Beifall aufgeführt worden.

Berlin. Marie Ivogün hat sich für die zweite Hälfte der Saison 1921/22 zu einer Konzertreise durch Nordamerika verpflichtet.

Blankenburg a. H. Der hier seit zwei Jahren neugegründete „Verein für Chorgesang" tritt demnächst mit Max Bruchs „Lied von der Glocke" hervor. Als Solisten werden dabei mitwirken: Frau Olga Kallensee (Darmstadt) (Sopran), Fräulein Theodora Bandel (Berlin) (Alt), Georg Funk (Berlin) (Tenor), Kammersänger Ulrich Bruck (Leipzig) (Baß). Das Orchester wird von der Städtischen Kapelle aus Halberstadt gestellt, und als Dirigent amtiert Kapellmeister Willy Starck. Der Verein hat seit seinem Bestehen eine glänzende Entwicklung genommen, denn seine Mitgliederzahl ist ständig gewachsen, und das künstlerische Resultat der Aufführungen ist auch stets nach oben gegangen.

Bochum. Nach amtlichen Mitteilungen stehen die Städtischen Theaterdezernenten von Duisburg und Bochum in Unterhandlung zwecks Gründung einer Theatergemeinschaft. Das Projekt sieht für Duisburg eine eigene Oper und für Bochum die Pflege des zur Zeit schon bestehenden Schauspieles vor. Beide Kunstinstitute sollen möglichst einem Leiter unterstellt werden.

Bochum. Hier kamen zwei Werke H. Ungers zur Uraufführung: „Trauermarsch aus der Sinfonie in D-Moll" und „Nacht", drei Skizzen für großes Orchester.

Brünn. Rudolf Peterka wurde als Dirigent der „Deutsch-Akademischen Philharmonie an der hiesigen deutschen Technischen Hochschule" berufen.

Budapest. Die erste erwähnenswertere Tat der Nationaloper in dieser Spielzeit war die im Rahmen der allgemeinen Feier für Eugen Rákosi verlaufene Reprise der seit einem Jahrzehnt nicht gegebenen Oper „A bollond" („Der Bajazzo"), deren Musik ebenfalls von einem Altmeister ungarischer Kunst, von Béla Szabados, einem Senior des Professorenkörpers an der Musikakademie, stammt. Der von Eugen Rákosi verfaßte Text lehnt sich ideell eng an den „authentischen Bajazzo" an, dessen Handlung hier mit volkstümlichen Motiven durchwirkt und am Schlusse mit dem resignierenden Tod des von der leibhaftig werdenden Gottesmutter erlösten Gauklers variiert wird. Die Musik setzt stilistisch ungefähr die von Franz Erkel übernommene, das Volkstümliche mit westeuropäischen Elementen verschmelzende Richtung fort, ist tüchtig gearbeitet und klingt gut. Aus der vom Musikdirektor Stefan Kerner geleiteten Aufführung ragten die Leistungen des Herrn Szemere (Titelrolle) und der Frau Erzsi Sándor (Bimbilla-Nedda) hervor.

Döbeln. Zu einem neuen musikalischen Ereignis in unserer Stadt wurde das letzte Kirchenkonzert besonders durch die Aufführung von M. Regers Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht". — Der Ehem. Jakobichor brachte diese unter Organist Störzners Leitung so trefflich zu Gehör, daß die tiefe Wirkung, die jede Nummer der geschickt zusammengestellten Vortragsfolge auslöste, noch besonders verstärkt wurde. Solistin des Abends war Fräulein Hedwig Schmidt (Charlottenburg) (Alt). Einheimische Künstler wirkten erfolgreich mit.

Dresden. Hofkonzertmeister Adolf Schiering, bisher am Nationaltheater München, ein geborener Hamburger und Schüler Ottokars von Kopecky, ist zum Nachfolger Prof. Gustav Havemanns an die hiesige Staatsoper berufen worden.

Düsseldorf. In seinem fünften Konzert brachte der Städtische Musikverein die Uraufführung der „Geister der Windstille" von Rudolf Bergh für Chor, Soli und Orchester.

Eisenach. Das von Geh.-Rat Kürschner ins Leben gerufene Richard-Wagner-Museum in Eisenach beging am 12. Dezember sein 25jähriges Bestehen mit einer internen Feier. Das Museum steht jetzt unter der Leitung von Staatsrat Kühner, Bibliothekar ist Prof. Nicolai.

Erbach (Odenwald). Hier ist eine „Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald" gegründet worden.

Essen. Die Feier seines zwanzigjährigen Bestehens beging der Chor des Kruppschen Bildungsvereins, der sich durch künstlerisches Streben unter G. E. Obsner eine gewisse Bedeutung im Musikleben Essens errungen hat, mit einem Festkonzert. Zwischen den gelungenen Aufführungen einer Bachschen Kantate und Beethovens Neunter Sinfonie setzten Tini Debüser-Anders und Anton Kohmann für Mahlers „Lied von der Erde" ihre Kunst ein. Im Konzert des Musikvereins bot Max Fiedler hervorragende Wiedergaben von Brahms Vierter Sinfonie, der Vorspiele zu Pfitzners „Palestrina" und des Regerschen Klavierkonzertes (mit der bedeutenden Regerspielerin Frau Kwast-Hodapp).

Frankfurt a. M. Bei einer „Lohengrin"-Aufführung demonstrierte das dortige Opernhaus-Orchester gegen den bekannten Musikkritiker der „Frankfurter Zeitung" Paul Bekker. Als nach der großen Pause der Vorhang wieder hochgehen sollte, veranstaltete das Orchester auf seinen Instrumenten eine Katzenmusik, und aus der Tiefe des Orchesterraumes tönten gegen Bekker Zurufe. Veranlaßt wurde der Vorfall durch eine an dem neuen Opernhaus-Kapellmeister Eugen Szenkar geübte Kritik Bekkers.

Frankfurt a. M. Aus Anlaß der 150. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag wird das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum, Begründer und Besitzer Weingroßhändler Nicolas Manskopf, vom 9. Dezember 1920 bis Ende Januar 1921, eine Beethoven-Ausstellung aus seinen reichhaltigen Beständen bei unentgeltlicher Besichtigung in

Frankfurt a. M. veranstalten. Eine besondere Abteilung der sehr umfangreichen Ausstellung wird auch dessen Schöpfung „Fidelio", dem deutschen Hohelied der Gattenliebe, sowie seinen verstorbenen und lebenden bedeutendsten Darstellerinnen gewidmet sein.

Gießen. Um eine soziale Einrichtung kunstbildender Tendenz ist unsere Stadt durch die Gründung einer „Gustav-Bock-Musik-Stiftung" reicher geworden. Der Stifter, ein Bruder des in Oberhessen und darüber hinaus bekannt gewordenen Novellisten Dr. Alfred Bock, hat der Stadt eine ansehnliche Summe vermacht, deren Zinsenertrag zur Veranstaltung von unentgeltlichen Volkskonzerten mit „nur bester Musik in einwandfreier künstlerischer Ausführung" verwendet werden soll.

Graz. Das Berkshireinstitut hat ein für deutsche Komponisten offenes neues Preisausschreiben für ein Trio für Klavier, Violine und Cello erlassen. Nähere Bedingungen durch Hans Kortschak, Graz, Klosterwiesgasse 46. Der ausgesetzte Preis beträgt 1000 Dollar.

Hamburg. Der Hamburger Lehrer-Gesangverein hat Herrn Alfred Sittard zu seinem Dirigenten erwählt, da der neu ernannte musikalische Leiter dieses Vereins, Herr Kapellmeister Karl Mannstädt aus Lübeck, aus Gesundheitsrücksichten nicht in der Lage ist, die ihm übertragene Stellung anzutreten.

Hamburg. Das neueste Werk des jetzt 23jährigen Erich Wolfgang Korngold „Die tote Stadt" hatte bei seiner Uraufführung im Hamburger Stadttheater unbestritten starken Erfolg. Die Darstellung unter Dr. Löwenfelds Regie war vortrefflich. Pollak dirigierte. Der Komponist wurde schon nach dem ersten Akt gerufen.

Hamburg. Herr Carl Günther, der erste lyrische Tenor des hiesigen Stadttheaters, ist unter sehr günstigen Bedingungen eingeladen worden, gelegentlich der Festspiele im April 1921 in Barcelona den Max im „Freischütz" in italienischer Sprache zu singen. Herr Günther wird dieser Einladung folgen.

Hannover. Hier kam Reinhold J. Becks (Berlin) Sonate für Pianoforte und Violine Op. 22 erfolgreich zur Uraufführung.

Hannover. Die städtischen Kollegien haben nach mehrstündigen Verhandlungen beschlossen, das frühere Hoftheater in Hannover auf die Stadt zu übernehmen.

Harburg a. E. Kapellmeister Fritz Theil dirigierte am Bußtag mit gutem Erfolge im Stadttheater ein Konzert.

Jena. Das von Prof. Willy Eickemeyer 1913 gegründete und seither geleitete Konservatorium der Musik hatte nach einem uns vorliegenden Jahresberichte im vergangenen Schuljahre einen Besuch von 391 Schülern zu verzeichnen.

Kassel. Im Staatstheater fand die Erstaufführung der dreiaktigen komischen Oper „Meister Guido" von Hermann Noetzel bei vortrefflicher Wiedergabe und stimmungsvoller Ausstattung eine beifällige Aufnahme; namentlich nach dem Schlußakt wurden die Hauptdarsteller, Kapellmeister Laugs und Spielleiter Derichs, oft gerufen.

Kleve. Die Orchesterfrage ist hier durch die Gründung eines Orchestervereins unter der künstlerischen Leitung des Gymnasialmusiklehrers Hanns Schwarz gelöst worden. Das rund 40 Instrumente umfassende Orchester (frühere Militärmusiker, Berufsmusiker und Dilettanten) trat mit seinem ersten Sinfoniekonzert, das dem Andenken Beethovens gewidmet war, erfolgreich vor die Öffentlichkeit. Der jetzt in Kleve ansässige frühere kaiserliche Musikdirektor in Metz, Theodor Biester, spielte das G-Dur-Klavierkonzert.

Köln. Heinrich Knapstein hat in Kristiania mit drei Sinfoniekonzerten so außerordentlichen Beifall gefunden, daß er von der Philharmonischen Gesellschaft Kristiania zu einer Reihe weiterer Konzerte für Norwegen verpflichtet worden ist.

Köln. Hier ist ein Rheinisch-Westfälischer Verband geprüfter Musiklehrer und -lehrerinnen gegründet worden, der dem Berliner Tonkünstlerverein angegliedert ist. Die Gründung weiterer Organisationen in Ost- und Süddeutschland steht bevor, so daß man in einiger Zeit wohl von einem Reichsverband wird sprechen können.

Lahr i. Baden. Der hiesige Singverein, ein gemischter Chor unter der Leitung des Musikdirektors Heinrich Pfaff aus Freiburg, veranstaltet in diesem Winter acht musikhistorische Vortrags- und Konzertabende, an denen die Entwicklung der gesamten Vokalmusik dargestellt werden soll. Die Vorträge, für die der Musikhistoriker Bruno Stürmer aus Karlsruhe gewonnen ist, werden durch Darbietungen des Chores, eines Soloquartettes und einiger Solisten erläutert. An größeren Werken gelangen zur Aufführung: Madrigale und Chöre von Palestrina und Lassus, Lieder von Haßler, Isaac, Lechner usw., eine biblische Szene von Schütz, ein Dialogus von Weckmann (bearbeitet von Stürmer), Motette von Gallus, Kantate von Bach, Chöre von Händel, Psalm von Schubert, Schicksalslied von Brahms, außerdem Sologesänge von Viadana, Albert usw., bis zu Schönberg und Schreker.

Leipzig. Prof. Alexander Petschnikoff spielt auf seinen Konzertreisen mit großem Erfolge die Rhapsodie von Andreae, welche im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, für Violine mit Orchester und auch für Violine mit Klavier erschienen ist.

Ludwigshafen. Generalmusikdirektor Prof. Ernst Boehe, der neue Leiter des Pfälzischen Landes-Sinfonie-Orchesters, dirigiert Ende November mehrere Konzerte in Kristiania.

Mailand. Die Quartettgesellschaft veranstaltet Mitte Dezember eine große Beethovenfeier; der Berliner Tenor Josef Mann wird dabei mitwirken.

Mainz. Zum Direktor der Städtischen, zur Musikhochschule auszubauenden Musikschule wurde Hans Rosbaud, früher u. a. Dirigent des Grazer Orchestervereins, gewählt.

Mannheim. Der Nachtrags-Voranschlag des Mannheimer Nationaltheaters für das Jahr 1920/21 und der Voranschlag für 1921/22 ist soeben bekannt geworden und in mehr als einer Hinsicht interessant. Danach beträgt das jüngst mit 4½ Millionen geschätzte Defizit, d. h. das zu deckende Zuschußbedürfnis genau 4 640 019 Mark, das sind 3 296 150 Mark mehr als ursprünglich in Voranschlag vorgesehen. Um dieses um 3 Millionen gestiegene Defizit nach Möglichkeit abzubauen, hat man seit 15. November die Eintrittspreise um weitere 25% erhöht, ferner die Platzmieten des Nationaltheaters und die Eintrittspreise im Neuen Theater, seiner Filiale, erhöht. Bemerkenswert ist, daß von den 8 Millionen Mark Ausgaben des Voranschlages 6 018 000 Mark, d. h. 3 551 050 Mark mehr als ursprünglich vorgesehen, auf Gehalt und Löhne des Theaterpersonals (einschließlich Chor-, Tanz- und technisches Personal) entfallen. Das Gehalt des Intendanten beträgt jetzt 45 000 Mark gegen früher 25 000 Mark. Insgesamt beläuft sich das Mehr beim darstellenden Personal von Oper und Schauspiel auf 6 394 400 Mark, beim Orchesterpersonal ist dies Mehr 927 200 Mark, beim technischen Personal 1 243 700 Mark, also doppelt so viel wie beim darstellenden Personal von Oper und Schauspiel zusammen sowie ein Drittel mehr als der Mehraufwand für das Orchester. Auch die wirtschaftliche Sicherstellung des Orchesters betreffend Pension ist jetzt nach Möglichkeit geregelt. Die Gehälter im Orchester schwanken nun zwischen 15 und 20 000 Mark inklusive Teuerungszulagen. Dies das Wesentlichste der vom

Bürgerausschuß am 1. Dezember zu genehmigenden Theatervorlage, zu der Intendant Saladin Schmitt selbst sprechen wird.

Mannheim. Der Großh. Bad. Musikdirektor Alfred Wernicke, Komponist zahlreicher bekannter Männerchöre, hat soeben ein neues abendfüllendes Werk, die komische Oper „Der Herr Magister" beendet. Wernicke hat hierzu auch die Dichtung verfaßt.

München. Hier hat sich ein Verein Deutsches Sinfoniehaus gebildet, der der deutschen Sinfonie von Haydn bis zur Gegenwart eine eigene Weihestätte bereiten und damit ein Gegenstück zu dem Bayreuther Festspielhaus schaffen will. Der von namhaften Musikern und Architekten Bayerns und Württembergs unterstützte Plan ist bereits bis zu dem Entwurf eines tempelartigen Monumentalhauses aus der Werkstatt des Münchener Architekten Ernst Haiger gediehen.

München. Kammersänger Dr. Paul Kuhn ist für die Zeit vom 26. März bis 6. April 1921 zu den Aufführungen des „Rosenkavaliers" in Barcelona unter Leitung von Bruno Walter verpflichtet worden.

München. Dem Kunst- und Musikhistoriker Dr. Josef Ludwig Fischer ist von der württembergischen Regierung der Titel Professor verliehen worden.

München. Als Kapellmeister am Münchener Nationaltheater wurde für den jüngst verstorbenen Otto Heß Robert Heger vom Nürnberger Stadttheater berufen. Generalmusikdirektor Karl Muck wurde für die nächstjährigen Festspiele als Gastdirigent für zehn Aufführungen verpflichtet. Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch von der Dessauer Oper erhielt einen Ruf als Leiter der Opernschule an der Münchener Akademie der Tonkunst.

Mexiko. Unter Leitung von Maëstro Julian Carrilo wird zur Feier von Beethovens 150. Geburtstag die IX. Sinfonie mit einem aus Deutschen und Mexikanern gebildeten Chor aufgeführt. Obwohl für die Aufführung das größte Theater gewählt wurde, das 7000 Personen faßt, und obwohl die Zeitungen über dieses Ereignis nur mit einigen Notizen auf der 7. Seite berichteten und die Franzosen alles getan haben, um die Aufführung unpopulär zu machen, waren alle Plätze sofort vergriffen, so daß voraussichtlich die Aufführung wiederholt werden muß. Carrilo hat seine Ausbildung in Leipzig erhalten.

Paris. Eine Anzahl französischer Musiker, unter denen sich Leute befinden, die einen Weltruf genießen, also nicht die Erstbesten sind, nämlich Gabriel Fauré, A. Messager, Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Paul Dukas, führen im Gaulois Beschwerde darüber, daß auf den Programmen der Pariser Konzerte Namen wie Liszt, Chopin, Schumann, Beethoven und Bach, aber kaum die Namen französischer Komponisten zu finden seien. Sie schlagen einen musikalischen Protektionismus vor und verlangen, daß den fremden Komponisten und den Franzosen, die die französische Musik verleugnen, eine besondere Steuer für ihre Musikaufführung auferlegt werde. Sie fordern ferner, daß die Veranstalter der Konzerte, ja sogar daß die Saalvermieter, vor allen Dingen aber der Staat, der die Räume des Konservatoriums für derartige Veranstaltungen hergebe, das Verlangen stellen, jedes Programm müsse mindestens ein französisches Musikstück enthalten. Man braucht nicht gerade von einem musikalischen Chauvinismus zu sprechen und wird doch die Frage stellen dürfen, ob die angesehenen Musiker, deren Werke auch in Deutschland bekannt geworden sind, etwa glauben, durch derartige kleinliche Mittelchen der französischen Musik Dienste zu leisten. Sollte nicht vielmehr der Umstand, daß man noch zwei Jahre nach dem Kriege in Ländern wie Frankreich und Belgien deutsche Musik vom Spielplan der großen Opern ausschließt, schuld daran sein, daß die große Menge des Publikums den „verbotenen Früchten" nachläuft? Sollte nicht schließlich doch etwas Wahres daran sein, daß deutsche Musik trotz aller Grenzen, die man aufrichten will, den Weg ins Ausland deshalb finden muß, weil Deutschland nun einmal aus irgendwelchen Gründen, die man jetzt gar nicht zu erortern braucht, auf musikalischem Gebiete Genies hervorgebracht hat? Richard Wagner darf in der Großen Oper in Paris, darf in der Monnaie in Brüssel nicht gespielt werden, in den Konzertsälen findet Wagnersche Musik große Anerkennung, und es ist allgemein bekannt, daß Konzerte, die nicht irgendeine Nummer von Wagner enthalten, weniger besucht sind. Eine Lehre kann man aus dem Protest der französischen Musiker ziehen: es beginnt zu tagen.

Paris. Man hatte den Streik an der Großen Oper als beigelegt betrachtet und angenommen, daß die Vorstellungen wieder würden beginnen können. Die Musiker haben jedoch im letzten Augenblick die von der Direktion gewählten Konzessionen nicht angenommen und weigern sich, ihre Tätigkeit auszuüben. Infolgedessen ist die Wiederaufnahme der Vorstellungen fraglich geworden.

Prag. Die letzten antideutschen Kundgebungen in Prag haben leider nicht einmal vor der bisher internationalen Schutz genießenden Kunst halt gemacht. Das deutsche Landestheater, das seit dem Umsturzjahre 1918 unausgesetzt von den Prager tschechischen Kunstkreisen für ihre Zwecke verlangt wurde, ist am 16. November von der tschechischen Menge besetzt und dem tschechischen National- und Landestheater als Filialinstitut übergeben worden. Es haben auch bereits eine Reihe tschechischer Opernvorstellungen an dieser altehrwürdigen Prager deutschen Kunststätte, der Wiege von Mozarts „Don Juan", stattgefunden. Den Prager Deutschen bleibt nur mehr das Neue deutsche Theater. Die Prager deutsche Theaterdirektion, der diese beiden Theater bisher unterstanden, steht infolge Wegnahme des Landestheaters vor unabsehbaren finanziellen Schwierigkeiten, die möglicherweise sogar zur Lahmlegung unseres ganzen deutschen Theaterbetriebes führen können. Die Folgen der Drosselung unseres deutschen Theaterbetriebes machen sich auch bereits rein künstlerisch fühlbar: Die bisherigen jährlichen philharmonischen Konzerte im Neuen deutschen Theater, die zu einer mustergültigen Einrichtung im Prager deutschen Musikleben gehörten, wurden für heuer von der Theaterdirektion abgesagt.

Rom. Die rühmlichst bekannte „Accademia di Santa Cecilia" in Rom hat jetzt das Programm für die Konzerte aufgestellt, die sie in der Ende November beginnenden und bis Juni 1921 reichenden Saison im Augusteo zu Rom veranstaltet. In den 35 Orchester- und Chorkonzerten und den 12 Kammermusikabenden ist der deutschen Musik ein bemerkenswert breiter Raum angewiesen. Aus Anlaß des Beethoven-Jubiläums gelangen vor allem die neun Sinfonien und die vier Klavierkonzerte des Meisters zur Aufführung, während an den Kammermusikabenden die 16 Streichquartette, für deren Ausführung das Brüsseler Zimmer-Quartett gewonnen wurde, und die sämtlichen Sonaten für Violine und Klavier zu Gehör kommen werden, zu deren Wiedergabe sich Arrigo Serato und Ernesto Consolo vereinen. Von deutschen Orchesterdirigenten wurden Arthur Nikisch, Ernst Wendel und Bruno Walter verpflichtet. Willem Mengelberg aus Amsterdam wird die IX. Sinfonie dirigieren. Für die Osterzeit sind zwei Aufführungen der Matthäus-Passion von Bach vorgesehen, bei denen der Baseler Chorverein mitwirken wird.

Zürich. Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber" kam im Stadttheater zur Aufführung. Damit gelangt zum ersten Male eine Oper von Schreker in der Schweiz zu Gehör.

DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG

Infolge eines Versehens der Schriftleitung waren die Korrekturbogen zu dem Aufsatze „Orlando di Lasso" von B. Witt, nicht zur Druckerei gelangt.

Folgende Druckfehler sind zu verbessern:

Seite 403 a: Z. 3 v.o. dem letzten
403 b: Z. 17 v.u. nur wem
403 b: Z. 4 v.u. sich dem Leben
404 a: Z. 20 v.u. 1522 erscheinen
405 b: Z. 24 v.u. auffallend bezeichnet werden
405 b: Z. 1 v.u. geführt hat
406 a: Z. 21 v.o. und im übrigen
407 a: das lateinische Zitat fällt weg
407 b: Z. 16 v.o. ex libro Hiob
407 b: Z. 20 v.o. Hymne auf Johannes den Täufer.

Briefkasten

E. W. Kiel. Wir empfehlen Ihnen zunächst Hugo Riemann: „Grundriß der Musikwissenschaft" und „Kleines Handbuch der Musikgeschichte". Der Grundriß der Musikwissenschaft (erschienen bei Quelle & Meyer in Leipzig) gibt Ihnen über alle Fragen aus dem Gebiete der Musikwissenschaft Aufschluß. Jedem Kapitel ist eine ausführliche Literaturangabe beigefügt.

O. D., Plauen. Ein Schlüssel zu einem Aufgabenbuche des Kontrapunktes ist uns nicht bekannt.

Z. f. M. Ein der Schriftleitung bekannter Musikprofessor, Ende der Vierziger, Wiener im Auslande, mit sehr gutem Einkommen und eigenem Hause, sucht zwecks Ehe mit Fräulein nicht unter 35 Jahren, aus guter Familie, absolvierter Konservatoristin (Klavierlehrerin), womöglich mit Kenntnis der französischen Sprache, welche auch die Eigenschaften einer guten Hausfrau besitzt, in Verständigung zu treten. Nicht anonyme Anträge unter Beifügung einer Photographie an die Schriftleitung der Z. f. M., Seeburgstraße 100, erbeten.

Schriftleitungsvermerk

Diesem Hefte liegt ein Sonderverzeichnis der Edition Steingräber über Musik für Violinesolo, 2 Violinen, 3 Violinen, Violine und Klavier bei.

*

Beilagen zum Beethoven-Sonderhefte:

1. Beilage des Musik-Verlages C. F. Kahnt, Leipzig.
2. Inhaltsverzeichnis des 87. Jahrganges der Z. f. M.

*

Wir bitten unsere gesch. direkten Bezieher den Abonnementsbetrag für das 1. Vierteljahr 1921 (M. 9.— einschl. aller Spesen) auf unser Postscheckkonto Leipzig 51 534 bis spätestens 30. Dezember 1920 einzahlen zu wollen, da am 2. 1. 21 die nicht eingegangenen Beträge gegen Postnachnahmekarte (M. 9.75) erhoben werden. Die Zustellung erfolgt im neuen Jahr durch die Postzeitungsstellen, etwaige Abbestellungen müssen uns daher bis spätestens 6 Wochen vor Beginn des II. Vierteljahres zugegangen sein. Alle Wünsche, Adressenänderungen und sonstige Nachrichten bitten wir, wie bisher, nur an uns direkt zu richten.

Expedition der Z. f. M. / Seeburgstraße 100.

An unsere Leser!

Auf die Bitte um Urteile über die „Zeitschrift für Musik" sind uns mannigfache Äußerungen zugegangen, für die wir auf diesem Wege herzlich danken. Besonders gefreut hat es uns, daß auch nicht davor zurückgeschreckt wurde, an Unvollkommenem scharfe Kritik zu üben. Die vielen Anregungen, die uns in letzter Zeit gegeben wurden, haben wir nach ihrem Werte gestaffelt, und ihre Belohnung wird nicht auf sich warten lassen. — Die Zeitschrift bestand fast nur noch dem Namen nach, als wir sie im Frühjahr dieses Jahres übernahmen. Und was ist sie heute? — Täglich laufen bei uns Anerkennungsschreiben ein, führt man uns neue Freunde zu, dankt man uns für das Viele, was wir durch die Zeitschrift weiten Kreisen geben. Anerkennung spornt an, und wir wollen unser Ziel immer höher stellen, ungeachtet der Opfer, die dafür zu bringen sind. Gilt es doch, dadurch die gute Musik und durch sie wiederum die oft große Not leidenden Musiker zu fördern. Dazu bedürfen wir der Mithilfe aller ernsten Musikfreunde; denn es ist wohl außer allem Zweifel, daß ein Unternehmen sich umso höher entwickeln kann, je weiter es verbreitet ist. Und so sollte jeder Leser bestrebt sein, auch seinerseits an der Verbreitung unserer Zeitschrift mitzuarbeiten, indem er ihr immer neue Freunde zuführt. Je größer der Kreis der Leser wird, umso länger wird es möglich sein, den außerordentlich niedrigen Abonnementspreis beizubehalten. Daß der Preis außerordentlich niedrig ist, bedarf wohl keiner Erörterung. Wir erblicken im niedrigen Preise ein wichtiges Mittel, unsere Zeitschrift auch denjenigen zugänglich zu machen, die gerade um ihres Aufwärts-Strebens willen meist auch wirtschaftlich schwer zu kämpfen haben. Darum sollen nicht nur die Herren in der Redaktionsstube, sondern alle, die sich für die Zeitschrift Robert Schumanns interessieren, mitarbeiten. Mit gutem Willen wird es einem jeden unserer Leser möglich sein, für die Zeitschrift einen neuen Freund zu gewinnen: Weihnachten steht vor der Tür! Wie viele werden nicht wissen, womit sie einen Angehörigen, Freund oder Bekannten am Weihnachtsbaume erfreuen sollen. Kann es da heute in so ernster Zeit wohl ein besseres Geschenk geben als ein Abonnement auf eine gute Zeitschrift? Legen Sie Ihr Beethoven-Sonderheft einem Musikfreunde unter den Weihnachtsbaum; er wird sich bei jedem späteren Hefte freudig Ihres Geschenkes erinnern! Wir geben noch bekannt, daß wir einem vielseitigen Wunsche folgend, nach Jahresschluß eine *Einbanddecke für den Jahrgang 1920 der „Zeitschrift für Musik"* herausgeben. Einen entsprechenden Prospekt mit anhängender Bestellkarte werden wir dem 1. Hefte des neuen Jahrganges anfügen.

Zum Schlusse wünschen wir allen unseren Freunden, daß sie — so schwer die Zeit auch sei — ein umso froheres Weihnachtsfest verleben.

Trotze, so bleibt dir der Sieg! (Hebbel.)

Leipzig, Weihnachten 1920. STEINGRÄBER-VERLAG.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.